CAHIERS DU CINÉMA



113 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● NOVEMBRE 1960 ★ 113

NOTRE COUVERTURE



Janet Leigh et John Gavin dans **PSYCHO** (*Psychose*) d'Alfred Hitchock **(Paramount).**

Ne manquez pas de prendre page 46 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1960 TOME XIX — N° 113

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e). - Elysées 05-38

PSYCHANALYSE

DE

«PSYCHO»

par Robin Wood



Anthony Perkins dans *Psycho.*

Psycho, après la détente de *North by Northwest,* marque le retour du metteur en scène au sérieux, et à certains des thèmes de *Vertigo.* Dans *Vertigo,* le désir du héros de ré-imposer l'illusion sur la réalité se matérialisait dans une quête macabre ; ici encore le triomphe de l'illusion signifie la mort du psychisme d'un individu.

Le film, partant du familier et du quotidien, s'enfonce toujours plus avant dans l'anormal. Immédiatement après le générique, la caméra nous montre une grande ville et les toits des maisons : cliché banal entre tous. Soudain, de façon absolument arbitraire, on nous donne la date et l'heure, à une minute près. La caméra se rapproche des maisons, hésite un moment, puis avec le même arbitraire apparent choisit une fenêtre et nous emmène y jeter un coup d'œil. Ce pourrait être, semble-t-il, n'importe

quelle fenêtre, n'importe quand. Nous nous trouvons ainsi plongés dans le monde familier et détaillé du normal, mieux préparés à la *banalité de la brève scène d'amour qui suit*, avec sa discussion sur les soucis d'argent. Cet univers, précisément parce qu'il a été situé avec tant de minutie dans le temps et l'espace, est *notre* univers; ces personnages sont nos frères. L'identification avec Marion Crane est indispensable aux thèmes d'Hitchcock : rapports entre le normal et l'anormal, et universalité en puissance de l'anormalité; d'où les rapports entre la libre personnalité et celle qui ne l'est pas, et le gouffre qui les sépare.

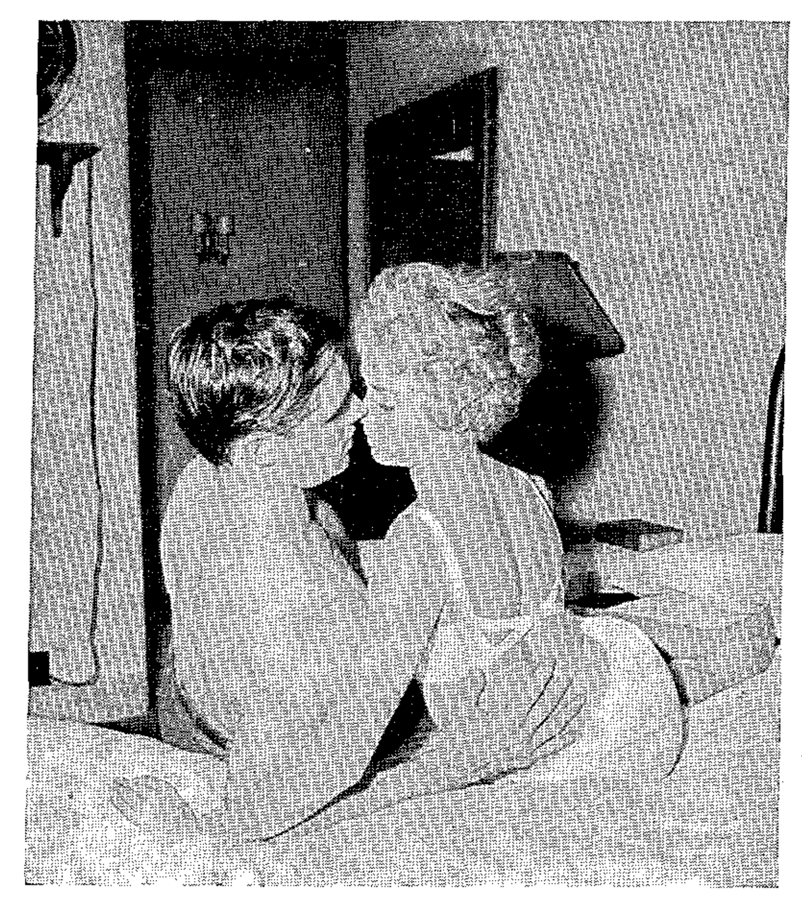
La structure technique de *Psycho* diffère notoirement de ce à quoi Hitchcock nous avait habitués dans ses précédents films, notamment les trois derniers avec James Stewart. Dans *Fenêtre sur cour* et *Vertigo*, par exemple, nous percevions tout à travers le regard du personnage central qui, aussi clairement défini qu'il fût, était un Monsieur-tout-le-monde auquel nous n'avions aucune peine à nous identifier. Ses découvertes étaient les nôtres. Dans *Psycho* l'enquête se partage entre plusieurs personnages, dont aucun n'est défini avec beaucoup de détails : l'enquêteur, l'amant de Marion, et sa sœur. Notre conscience s'identifie d'autant plus facilement à la leur, aux moments cruciaux, qu'ils sont des marionnettes. Cela a pour résultat de dépersonnaliser le film : son intérêt réside dans ce *qui est découvert*, non (comme dans *Vertigo*) dans les réactions de celui qui découvre. Il en résulte que *Psycho* peut paraître à un observateur superficiel moins cohérent, plus fragmenté (à l'image du brillant générique de Saul Bass, prémonitoire comme si souvent chez Hitchcock), ce qui convient au sujet : la désintégration d'une conscience incapable de maîtriser la réalité.

L'absence caractérisée de personnalité des enquêteurs aide également à concentrer l'attention là où Hitchcock le désire : sur les deux personnages autour desquels tournent toute la construction et le sens du film, Marion Crane et Norman Bates (et, si l'on veut, la mère de Norman).

⁂

L'idée du film se trouve donc résumée dans l'opposition simultanée et l'alignement de la normalité de Marion et de la folie de Norman. Au début du film nous voyons Marion en proie à une impulsion irrésistible, dont l'intensité détruit sa liberté de choix. A partir du moment où elle vole l'argent (et, subtilement, Hitchcock ne la montre jamais se décidant à le prendre — elle n'arrive pas à se décider — elle est graduellement possédée par sa décision), Marion, sous l'empire de la peur, devient incapable de penser et d'agir rationnellement. Un instant de réflexion suffirait à lui montrer qu'elle n'a aucune chance de réussir, les voix accusatrices *qui lui parlent dans la voiture le lui disent clairement* : elle seule pourrait avoir volé l'argent, ses chances d'échapper à la police et de trouver une cachette sûre sont si minces que nulle personne sensée ne les envisagerait sérieusement. Elle sait que même son amant refusera l'argent et la solution qu'il procure (elle n'arrive pas à terminer la conversation imaginaire qu'elle poursuit mentalement avec lui, tout en conduisant). Son comportement, en fait, est très voisin de celui de Norman qui, lui, est « possédé », détail qu'explicitera un peu plus loin leur conversation.

La séquence avec le policier soupçonneux et l'échange de voitures le soulignent bien. Puisqu'elle a été repérée, il n'y a absolument aucune utilité à changer de véhicule : le policier retrouvera le nouveau aussi aisément que l'ancien. Elle gaspille dans l'affaire 700 dollars, mais elle ne peut agir différemment. S'étant abandonnée à son impulsion criminelle (nous apprendrons un peu plus tard que Norman, plusieurs années auparavant, a pareillement succombé à une impulsion encore plus terrible), elle ne contrôle plus sa volonté. La fonction essentielle de Marion dans le film est, en fait, de combler le gouffre entre la normalité du quotidien et la psychose : sans ces vingt premières minutes qui paraissent à certains



John Gavin et Janet Leigh dans *Psycho.*

critiques inutiles, le film perdrait son universalité et deviendrait une simple description d'un cas psychologique particulier.

L'impression d'être entraîné inexorablement, malgré soi, est brillamment rendue par des moyens assez banals. Nous voyons le visage de Marion en train de conduire, les yeux fixés sur la route, comme magnétisée (Hitchcock excelle à utiliser de façon significative et expressive les yeux tout au long du film), puis nous prenons sa place et voyons la route dérouler son ruban devant nous, de sorte que nous arrivons à nous identifier avec Marion, à partager son angoisse, son sentiment d'être envahie par une force irrésistible. Le policier, évidemment, avec son regard inscrutable derrière les lunettes noires, représente pour Marion et pour nous, *grosso modo*, la conscience. Dans ce cas, la certitude qu'elle ne pourra pas échapper aux conséquences de son acte.



La clé du film réside dans la confrontation de Marion et de Norman : et particulièrement dans leur conversation pendant qu'ils mangent des sandwiches, juste après que Marion a entendu la querelle de Norman et de sa mère. Leur conver-

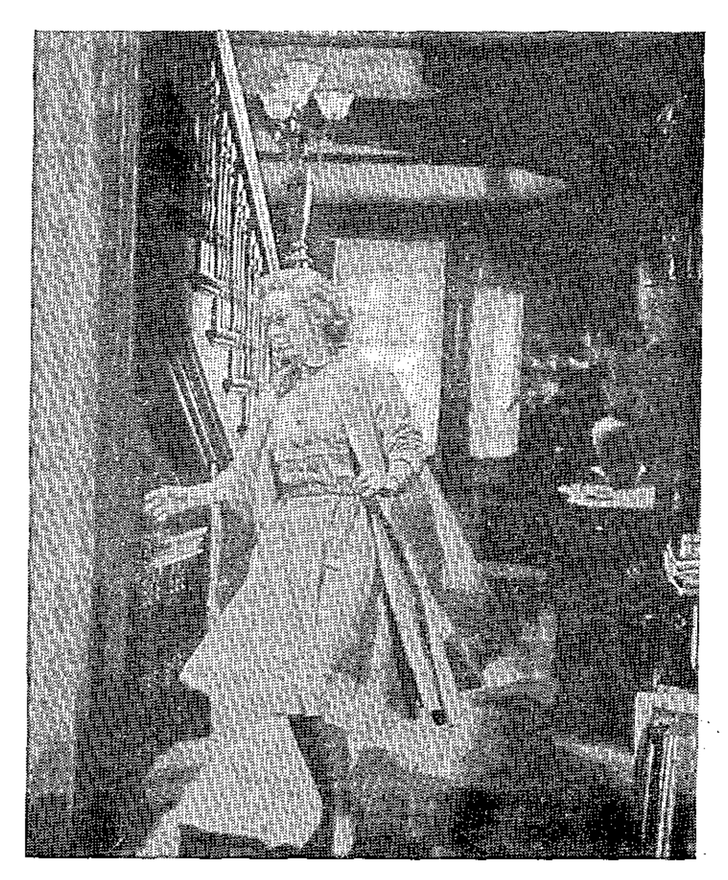
sation aborde clairement les thèmes sous-jacents du film, libre arbitre et prédétermination psychologique. Et c'est grâce à cette conversation que Marion arrive à se libérer de son obsession, qu'elle décide de rendre l'argent par une impulsion aussi naturelle que précédemment celle de voler, s'échappant ainsi du piège dans lequel, telle un oiseau, elle s'était attrapée. En fait elle se libère grâce à sa perception intuitive de la condition de Norman : il *ne peut pas s'échapper*. Le voyant, elle découvre qu'elle a retrouvé sa liberté de choisir.

Les oiseaux jouent un rôle capital dans la scène — les oiseaux que Norman a empaillés — et leur signification est complexe. Il pense d'abord à Marion, de manière assez sinistre, comme à un oiseau : et à ce moment un oiseau de proie pend sinistrement au-dessus de sa tête, le regard tourné vers Marion. Il y a là une double métaphore visuelle : Norman est à la fois l'oiseau de proie et la victime, prisonnier lui-même de sa propre angoisse et de son incapacité à vouloir. Il est à vrai dire une victime précisément *parce qu'il* est un oiseau de proie. Ses actes l'ont condamné, tel Macbeth, à un état d'aboulie perpétuelle où chaque instant prédétermine le suivant. Marion, de son côté, est un oiseau, parce qu'elle est libre — non pas un oiseau de proie, mais un être libre, spontané, naturel. Et c'est parce qu'elle est un oiseau qu'elle est assassinée, le meurtre au couteau étant bien sûr un substitut violent pour le viol sexuel.

***

Toute la séquence offre un exemple de la suprême maîtrise technique et stylistique à laquelle Hitchcock est parvenu. Maîtrise qui va bien plus loin que ce qu'on entend ordinairement par « technique » et « style », car ici la technique est inséparable de ce qu'elle exprime. Hitchcock a persuadé Janet Leigh de vivre son rôle comme jamais actrice auparavant; et il a dépouillé Perkins de tous ces maniérismes qui devenaient envahissants, et à leur place a provoqué une interprétation toute d'intériorité. La subtile évolution des rapports des deux personnages, l'ironie dramatique concentrée et psychologiquement profonde, Marion libérée par sa prise de conscience de Norman, et la liberté qui provoque sa mort, tout cela est magnifiquement réalisé. Les personnages sont situés avec une extrême précision dans leur milieu : composition de l'image, cadrage, jouant un rôle équivalent à celui des acteurs. Marion, visiblement peu dépaysée dans une atmosphère de motel, éprouve pourtant une gêne dans celui-là. Ses mouvements, sa façon de s'asseoir, révèlent son malaise. Norman, par contre, malgré sa nervosité, se sent aussi bien chez lui dans la chambre 1 (décorée avec ses oiseaux empaillés) que dans son bureau. Mais ses maniérismes puérils dans l'élocution et le geste le situent également dans un décor où nous ne le voyons en réalité jamais évoluer — sa chambre à coucher. Quand Vera Miles explore la maison un peu plus tard dans le film, nous reconnaissons instinctivement celle-ci comme devant être précisément la chambre de Norman, à partir de la connaissance que nous possédons de Norman lui-même.

Au moment où Norman la quitte, Marion, sa décision prise, est devenue une créature différente de la Marion du voyage en voiture. Tandis que Norman la regarde se déshabiller à travers un trou du mur, c'est *son* œil à lui qui est comme magnétisé, tandis que Marion a retrouvé sa sérénité. Elle s'avance vers la douche pour sentir l'eau purificatrice couler fraîchement le long de son visage et de son corps, elle se libère de son angoisse, se baigne avec le naturel d'un oiseau. Suit le plus horrible meurtre jamais montré sur un écran : horrible, non seulement par sa hideur physique, mais dans son inutilité. Marion meurt *sans raison*, victime du désir impudique de l'esclave de détruire la chose pure et libre. Le meurtre est aussi irrationnel que le vol de l'argent. Il est essentiel pour la thématique hitchcockienne de montrer la continuité entre le normal et l'anormal. Après la mort de



Vera Miles dans *Psycho.*

Marion, l'enquête devient une enquête autour de la personnalité psychosée d'un être en permanence incapable de choisir.

*
* *

Hitchcock est un de ces rares artistes qui peuvent sans effort travailler à deux niveaux, le niveau du mélodrame populaire et un niveau plus profond, psychologico-métaphysique. Un parfait exemple en est le mouvement de caméra extraordinaire qui accompagne l'enlèvement de la mère de la pièce du premier étage, avec arrêt, tournant, et montée légère pour suivre sa réémergence par en haut. A un certain niveau, la curiosité du spectateur est maintenue en éveil, en l'empêchant de regarder de trop près. A un autre niveau, l'accent est mis sur la distance qui nous sépare de Norman, et donc sur l'objectivité avec laquelle nous le regardons agir. *Psycho,* on l'a bien noté, est bourré de notations empruntées aux récits fantastiques et au mélodrame victorien : manoir hanté, folle emprisonnée, sombre pièce et recoins sinistres, secrets cachés au grenier et à la cave, portes qui s'ouvrent à la dérobée, etc. Mais, depuis Freud, nous n'acceptons plus ces procédés pour leur simple apparence : passage secret, coffre ou placard fermé, folle dans une cave — ces symboles étaient monnaie courante à une époque où le subconscient subissait le contrecoup

d'une sévère répression sexuelle. Hitchcock utilise en plein connaissance de cause nos réactions à de tels symboles, de sorte que l'horreur et son interprétation psychologique sont étroitement soudées. Vu que la condition de Norman résulte d'une longue répression sexuelle, la référence au mélodrame victorien est appropriée. Prenons par exemple la séquence où Vera Miles explore la maison. Sur le simple plan de l'horreur, c'est brillant. Nous la voyons s'avancer lentement d'une démarche craintive vers l'escalier, la caméra la précède le long des marches, comme si elle exerçait sur elle une attirance magnétique, puis nous nous mettons à la place de Vera Miles, et c'est nous qui grimpons l'escalier conduisant à la chambre obscure. La technique est familière : nous nous identifions à l'héroïne en danger, en train de monter ces escaliers où un meurtre brutal a déjà été commis. Elle visite les chambres, fait des découvertes significatives dans chacune d'elles : la pièce où Norman a été chercher sa mère, près du palier, le grenier où il dort, et finalement la cave. Mais en même temps nous faisons l'exploration d'une personnalité en proie à une psychose dont nous suivons avec effroi le fonctionnement secret. Il est facile de saisir le symbolisme de la cave et du grenier, notre subconscient en est impressionné, que nous connaissions ou non la psychologie. Le grenier est le développement mental conscient du malade : étrange confusion entre l'enfance et la maturité (les jouets, le microsillon de l' « Héroïque »). La cave est la source de la sexualité réprimée : nous y trouvons la mère.

L'explication du psychiatre mérite commentaire, elle se prête elle aussi à une double interprétation. En tant qu'explication elle est filandreuse et superficielle, quoique fondée, suffisante si nous voyons dans le film un simple *thriller*. Si le film s'était achevé là, sans doute serions-nous autorisés à ne pas chercher plus avant. En fait, dans son contexte, cette verbosité risque d'en masquer la vérité. Les scènes finales qui suivent immédiatement en constituent la réfutation implicite : nous n'avons pas simplement affaire à un « cas », l'extrême anormalité n'est pas si éloignée de nous que nous l'imaginons.

* * *

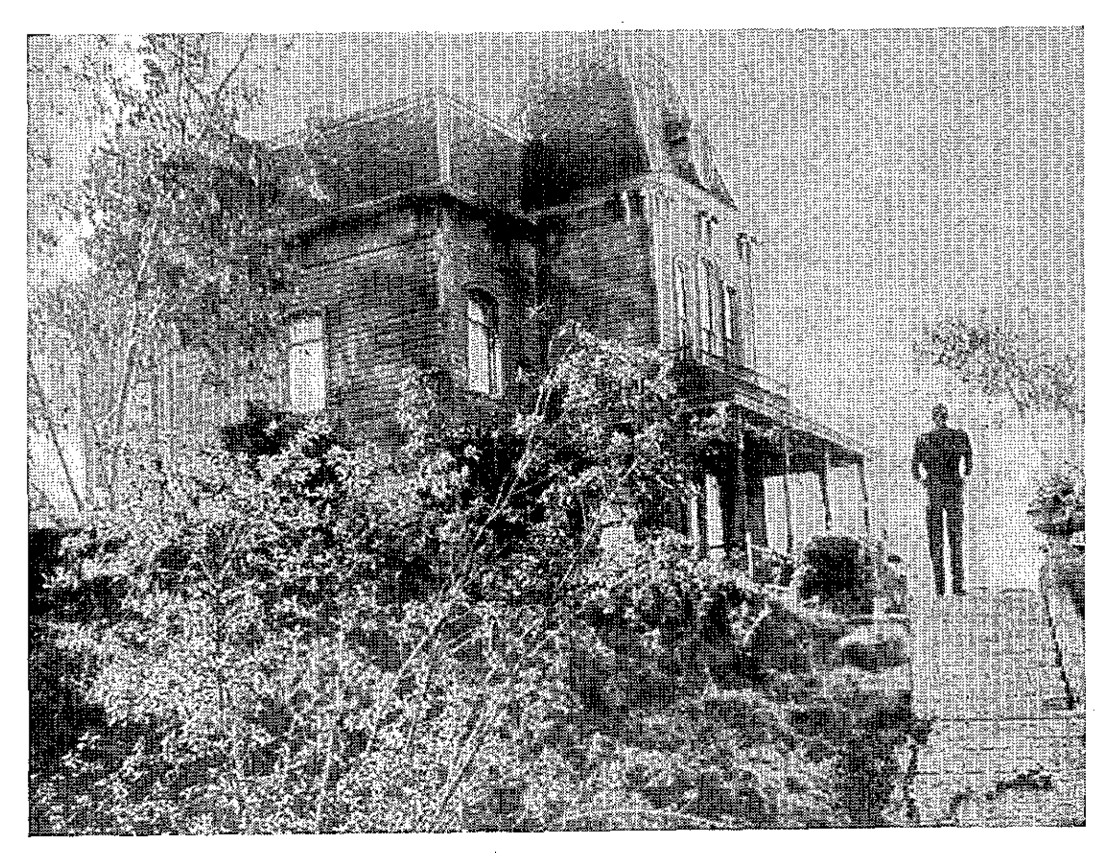
Si l'on se rappelle *Vertigo*, on comprendra pourquoi *Psycho* devait être le premier « film de terreur » d'Hitchcock. Son art le conduisait à un point où il lui devenait inévitable d'envisager la possibilité de l'horreur finale et irrémédiable. Jamais un être humain n'a été aussi irrémédiablement solitaire que la créature sans défense assise, tremblante, dans la cellule, et étreignant une couverture. La destruction de la liberté d'une personnalité est ici totale. L'instant où Norman épargne la mouche nous ramène brièvement au meurtre de Marion — les deux actes étant également arbitraires et inutiles — et la mort de Marion n'ayant pas plus de sens évidemment pour un esprit dérangé que le meurtre d'une mouche. Ce geste de pitié envers la mouche constitue une sorte d'expiation vis-à-vis d'une société cruelle et incompréhensive. Alors les traits du cadavre se surimpressionnent sur le visage vivant : l'identité de la créature est finalement noyée dans l'illusion.

C'est la finalité qui donne au film, en dernière analyse, son curieux effet de sérénité — une sérénité tout à fait exempte de complaisance. Nous regardons un fou définitivement incurable à travers les yeux lucides, objectifs, d'un metteur en scène dont l'art est avant tout un triomphe de volonté et de caractère. L'horreur finale a été surmontée, car aucune horreur ne peut dépasser la condition de Norman. Nous pouvons retourner à la vie et à l'optimisme. La sérénité et l'optimisme sont l'essence de l'art d'Hitchcock.

Et c'est ainsi que l'image finale de la voiture qui émerge de la boue nous ramène à Marion, à nous-mêmes, et à l'idée de liberté.

Robin WOOD.

Traduit de l'anglais par LOUIS MARCORELLES.



Dans *Psycho*, la terreur est le but premier recherché par Hitchcock.

HITCH ET SON PUBLIC

par Jean Douchet

Cet article (1) est interdit à ceux qui n'ont pas encore vu *Psycho*.

Ce qui ne veut pas dire que les autres soient obligés de le lire. Mais il est impossible d'étudier le film sans en dévoiler le secret. Et le connaître priverait le lecteur, futur spectateur, d'une part capitale de son plaisir. Je le sais par expérience. Lors de son dernier entretien (2), Hitchcock nous avait raconté à Domarchi et à moi, et

(1) Il termine la série commencée sous le titre « La troisième clef d'Hitchcock » (Cahiers du Cinéma, n[os] 99 et 102).

(2) Cahiers du Cinéma, n° 102.

mimé d'une façon extraordinaire, son film, de bout en bout. Pendant plus d'une heure, nous avons vu naître *Psycho*, séquence par séquence, et quelquefois plan par plan. Je dis bien *naître*, puisque cela se passait en octobre 1959 et qu'Hitchcock commença à tourner en novembre. Et maintenant, dans la petite salle privée de la Paramount, nous avions l'impression de voir le fim pour la seconde fois. Nous étions sevrés d'une partie de la terreur qu'éprouvaient les autres invités.

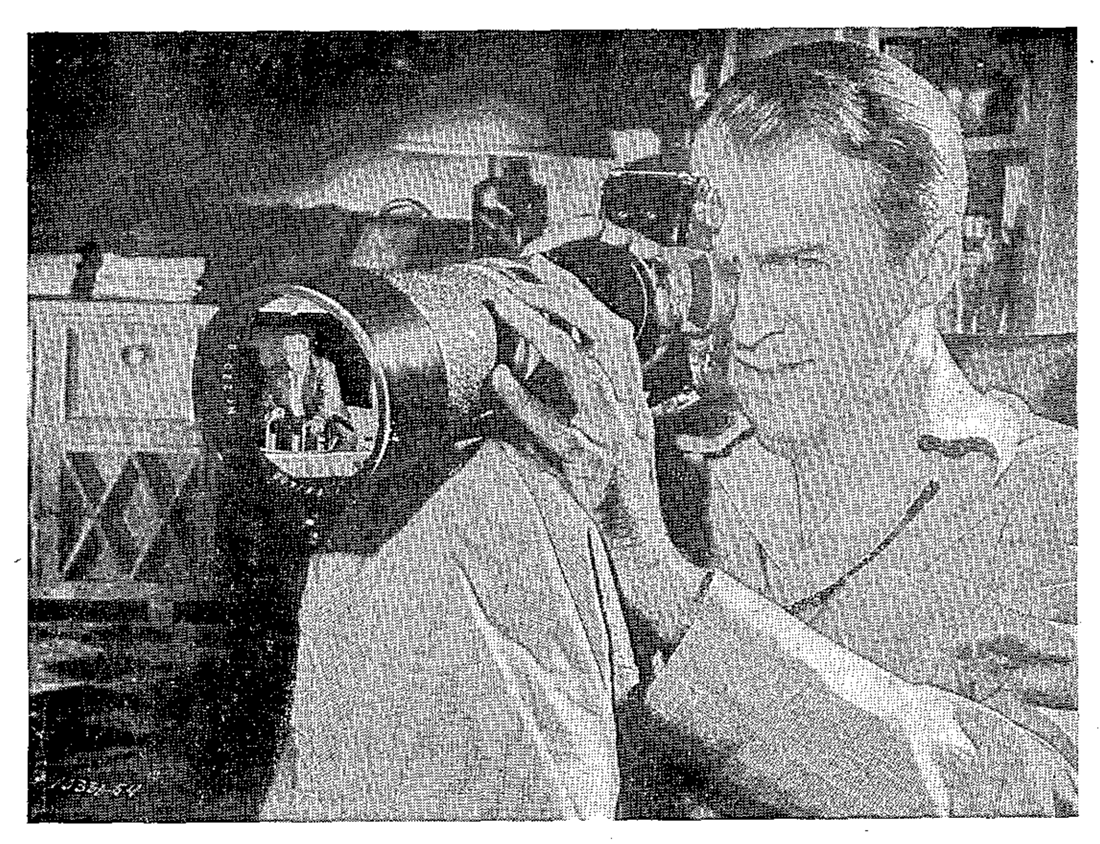
Un art magique.

Or cette terreur est le but premier, sinon le tout dernier, poursuivi par Hitchcock. Dans la moindre de ses interviews il aime à nous révéler à quel point, chez lui, la création repose sur une science exacte des réactions du spectateur. Non par souci financier (il était même persuadé que *Psycho serait un échec*), ni même publicitaire (bien qu'il use admirablement de la publicité, on sait, depuis *North by Northwest*, ce qu'il en pense), mais parce qu'il attribue une mission aux « suspenses ». Et cette mission est de catharsis. Il faut que le spectateur se « défoule » sur le plan psychanalytique, se confesse sur le plan logique, se purifie sur le plan spirituel. Hitchcock a donc besoin de la participation active du public.

La preuve ? *Rear Window*. C'est là qu'Hitchcock expose sa conception même du cinéma (c'est le cinéma dans le cinéma), révèle ses secrets, dévoile ses intentions. James Stewart, reporter photographe, y est avant tout un spectateur. C'est l'une des raisons pour lesquelles on le voit lié à son fauteuil. A travers lui, Hitchcock entend définir la nature du spectateur et, particulièrement, la nature du spectateur hitchcockien. Ce dernier est un « voyeur ». Il veut jouir du spectacle. Ce qu'il regarde sur l'écran (donc, ce que Stewart *regarde* dans l'immeuble de l'autre côté de la cour), c'est la propre projection de lui-même. Elle seule, *a priori*, est capable de l'intéresser. D'une façon ou d'une autre, c'est lui-même qu'il vient voir. Spectacle, en définitive, qui deviendrait vite fastidieux, si un point précis, un mystère, ne venait capter, entièrement, son attention. Désormais son entendement se fixe sur cette idée qui se mue en obsession. Raisonnement et déduction sont soumis à la *subjectivité*, aux sentiments de désir et de crainte. Plus il désire ou craint, plus son attente sera comblée et bien au-delà de ses espérances. Stewart souhaite si ardemment qu'il y ait eu crime, que le crime se matérialise et vient à lui. Dans un film d'Hitchcock c'est le spectateur qui crée le suspense ; celui-ci ne fait que répondre à son appel. (Souvenez-vous encore de Doris Day, spectatrice, au Royal Albert Hall dans *The Man Who Knew Too Much.)* En d'autres termes, Hitchcock excite d'abord les sentiments vils et bas de son public et les autorise, par son spectacle, à se satisfaire. L'impression d'horreur, que le spectateur ressent alors, fait naître en lui d'autres sentiments, nobles et purs ceux-là, qui, seuls, permettent de détruire les premiers. Plus qu'une thérapeutique, le cinéma, ici, est un art réellement magique.

Les trois réalités.

Ce qui nous renvoie au dessein de l'auteur. Hitchcock entend dévoiler la réalité et nous la découvrir *triple*. Triple, comme ces trois stores qui se soulèvent successivement, au tout premier plan de *Rear Window*. La première réalité est évidemment celle du *monde quotidien*, lequel est immédiatement reconnaissable par le spectateur. D'où le soin que lui accorde Hitchcock. Comme il sert de base fixe à sa construction, le cinéaste n'a de cesse de le peindre avec un grand souci de vérité. Le faux, pour lui, n'est pas admissible. Encore moins l'arbitraire. (Nous sommes loin des *Diaboliques* de Clouzot.) Jamais, au grand jamais, Hitchcock ne trompe le spectateur. Il endort quelquefois, et d'ailleurs volontairement, son attention (comme il endort Stewart, au moment où se déroule le crime, dans *Rear Window)*, mais lui laisse toujours assez d'éléments.



Dans *Rear Window*, le téléobjectif symbolise le « monde intellectuel » qui relie le « monde quotidien » au « monde du désir ».

Le spectateur peut, s'il le désire, reconstituer en pensée les événements qui se sont déroulés. Cette remarque importe au plus haut point à propos de *Psycho* où tout, jusqu'au moindre détail, s'explique clairement. Rien n'est donc moins justifié que les accusations d'invraisemblance que certains adressent à Hitchcock.

La seconde réalité, le deuxième store, s'ouvre sur le *monde du désir*. Car c'est bien ainsi qu'apparaît l'immeuble de l'autre côté de la cour. Tout ce qui se passe dans le monde du quotidien, donc dans l'appartement de Stewart, vient s'y inscrire, s'y projeter comme sur un écran. Son appartement lui-même s'y retrouve en de multiples exemplaires que peuplent des formes, elles-mêmes animées des forces qui les ont fait naître. Ces formes-forces personnifient les pensées secrètes, les attitudes mentales et surtout les désirs de notre héros. Et dans ce monde, elles possèdent une existence réelle et une puissance active. Miroir immense, dressé face au quotidien, le monde du désir en inverse aussi bien les situations que les pensées. Ainsi du couple Kelly-Stewart (paralysé) et de celui que forment Raymond Burr et sa femme alitée. Ainsi du désir latent de Stewart de se débarrasser de Kelly, qu'exécute effectivement Raymond Burr. Ces formes-forces du désir constituent l'élément capital de tout film d'Hitchcock. Un psychanalyste y verra la figure du sentiment de culpabilité. Jamais pourtant, avant *Psycho*, notre cinéaste ne l'avait mis autant en évidence. Ici, la forme n'est vraiment plus qu'une forme dotée d'une force terrifiante.

Enfin, troisième réalité, le *monde intellectuel*. C'est la poutre maîtresse de l'œuvre hitchcockienne, la perpendiculaire qui relie les deux univers parallèles et leur permet ainsi de communiquer. C'est sur lui que s'appuie le cinéaste pour tous ses films. C'est donc par l'intermédiaire de ce monde que Stewart, confiné dans son univers quotidien (et c'est la raison pour laquelle nous ne quittons pas son *living-room* de tout le film), peut pénétrer dans le monde du désir. En tant que spectateur, que voit donc notre héros ? Ce qu'il croit être le monde quotidien et qui n'en est que son propre reflet. Mais le monde du désir révèle bientôt sa véritable nature. Une action horrible s'y commet, que le héros n'a pas vue, mais qu'il suppose. Dès lors son attention est éveillée, son intellect mis au service de son intérêt. Si Stewart *mène son enquête selon le processus* logique d'induction et de déduction, d'après les moindres indices, ce n'est point qu'il poursuit un but noble. Au contraire. Il cherche moins à révéler la lumière qu'à pénétrer les ténèbres, ces ténèbres dans lesquelles s'enveloppe l'assassin dont une cigarette trahit, toutefois, la présence. Bref, il n'examine les données objectives que pour mieux complaire à sa propre subjectivité, pour satisfaire davantage encore une curiosité malsaine. (Comprise dans cette optique, la publicité imaginée par Hitch au sujet de *Psycho* devient un élément capital du film : il faut que le public ait envie d'avoir peur.) Dès lors, il se prive de son arme maîtresse, la connaissance lucide. Il se trouve aussi démuni qu'un primitif, sujet aux grandes frayeurs ancestrales. Sa raison s'égare volontairement dans l'irrationnel, se livre, sans défense (comme Janet Leigh sous la douche), à la toute-puissance de l'occulte.

Face à l'Ombre menaçante du meurtrier qui, venu du monde du désir, envahit soudain son univers quotidien, les flashes de l'appareil photographique semblent à Stewart d'un secours bien dérisoire. Cette lumière purement matérielle ne peut suffire à le préserver. « *Chacun est pris à son propre piège* », dit-on dans *Psycho*. Le spectateur hitchcockien plus que tout autre. Parce que cette distance intellectuelle (représentée par la cour), Stewart, au comble de la curiosité, veut qu'elle soit franchie physiquement par Kelly, il déclenche alors ce que les occultistes et les magiciens craignent le plus : le choc en retour. Si maintenant le lecteur veut bien se persuader que *Rear Window* est la conception hitchcockienne du cinéma, qu'il résume ce qui précède comme ceci : Stewart est comme l'appareil de projection ; l'immeuble d'en face, l'écran ; la distance qui les sépare, le monde intellectuel serait alors occupé par le faisceau lumineux. Si le lecteur se souvient aussi que Stewart est d'abord le spectateur, il en conclut que le héros « se fait lui-même son propre cinéma ». Mais n'est-ce point là la définition du « voyeur », lep ropre de la délectation morose ?

Du mépris à la complicité.

Alors ? Alors il nous faut pousser encore plus avant l'investigation de ce monde intellectuel. D'abord, plus celui-ci se concentre sur un objet de désir ou de crainte, plus il devient intense, et plus la force de cette intensité anime la forme qu'il a fait naître. A la fois la force se précise et la force s'accroît. Ainsi dans *Psycho*. Admettons que Stewart soit descendu de l'écran de *Rear Window* pour s'installer dans la salle, qu'il soit devenu chacun de nous, spectateur. Son appétit de « voyeur » trouve aliment, dès l'entrée de *Psycho*. En effet, la caméra pénètre d'une façon indiscrète *dans une chambre aux stores baissés, en plein après-midi. Et dans* cette chambre, un couple, sur un lit, s'embrassant, s'étreignant, manifestant une grande attirance charnelle. Dès lors il se sent frustré. Il voudrait « en voir plus ». Si encore le torse de John Gavin peut satisfaire à la rigueur la moitié d'une salle, le fait que Janet Leigh ne soit point nue est mal supporté par l'autre. Ce désir éveillé doit trouver logiquement sa conclusion à la fin de la course de Janet. Elle sera nue, totalement, en s'offrant totalement. L'acte sexuel qui s'accomplira sur elle sera, lui aussi, extrême. Donc vœu comblé au-delà de toute espérance.



L'apparence même du motard, semblable à ceux d'*Orphée,* appartient au domaine fantastique. Il est à la fois la conscience et l'Ange de l'Ordre, dépêché pour une dernière tentative de salut.

Mais revenons au début du film. Le sentiment du spectateur envers Janet est à la fois d'envie et de mépris. Une femme qui accepte la chambre d'hôtel borgne, en plein après-midi, dans sa propre ville de province, n'est pas digne d'estime. Il peut donc lui prêter sans peine ses plus mauvais instincts. Entre autres, son désir inconscient, et qu'il n'ose réaliser lui-même dans la vie, de vol. En effet, revenue à son bureau, Janet assiste à une importante transaction en nature. Le spectateur, que ces scènes banales de vie professionnelle commencent à ennuyer, souhaite qu'il se passe quelque chose. Et justement — pourquoi pas ? — que Janet Leigh prenne l'argent pour elle. La transaction étant irrégulière, il n'y aurait pas de preuves et le propriétaire de l'argent est véritablement odieux. Par bonheur, son patron la charge de porter cet argent à la banque. Or, la somme est de 40.000 dollars. En plus, cela se passe un vendredi : on ne peut s'apercevoir du vol avant le lundi suivant. Janet prend donc l'argent. Et la voici sur la route.

Un motard l'arrête : simple constatation d'identité. Un sentiment d'inquiétude s'empare de nous. Ce sentiment va aller s'amplifiant : le motard la suit. Que lui veut-il ? A-t-on déjà découvert le vol ? Or nous souhaitons désormais ardemment qu'elle réussisse. Nous sommes de tout cœur avec elle. Mais cette pensée altruiste couvre notre propre crime que Janet Leigh est chargée d'assumer. Sous l'apparence de sympathie, il cache un désir vil. Désir qui sera comblé : le motard abandonne sa filature.

(Pourquoi l'a-t-il abandonnée ? Il y a nécessairement trois explications. L'une, psy-

chologique : cette femme semble en plein désarroi ; de plus, elle est jolie. Il est normal qu'un flic — on n'en est pas moins homme — espère qu'elle lui demandera de l'aide. Or, elle n'en demande pas. Une autre, logique : en tant qu'agent de la circulation, l'état de fatigue de Janet Leigh l'intrigue. Il est obligé professionnellement de surveiller sa conduite, de peur qu'elle ne provoque des accidents. Or elle n'en provoque pas. Enfin, une autre, occulte. L'apparence même du motard, semblable à celle des motards de l'*Orphée* de Cocteau, appartient au domaine fantastique. Il est à la fois la conscience et l'Ange de l'Ordre, dépêché pour une dernière tentative de *salut. Mais il ne peut sauver ce qui ne veut pas être sauvé.* Si le lecteur-spectateur se pénètre des idées magiques, il comprend que le flux d'hostilité du public empêche l'Ange d'accomplir sa mission. D'où, dans les films d'Hitchcock, l'extrême importance de l'*appel*, symbolisé souvent par le téléphone. C'est ainsi que, dans *Rear Window*, Stewart, en envoyant Kelly chez l'assassin, à la fois le provoque et l'appelle. Inversement, l'assassin l'appelle au téléphone avant de venir. Dans *Psycho*, le fait que le shérif, dans la seconde partie du film, téléphone à Bates, éclaire singulièrement ce qu'il représente dans l'ordre occulte. On ne peut converser que d'égal à égal, d'homme à homme, d'ange à ange, ou de Dieu à Satan *(North by Northwest)*. En revanche, l'homme peut appeler les puissances supérieures, qu'elles soient maléfiques ou bénéfiques. Teresa Wright dans *Shadows of a Doubt*, Farley Granger dans *Strangers on a Train*.

Le salut étant repoussé par nous, donc par Janet Leigh, cette dernière, désormais, est en proie à tous les délires, livrée aux puissances nocturnes, incapable de supporter l'éclat des lumières. Son état de fatigue nous fait souhaiter qu'elle s'arrête. D'où notre soulagement, lorsqu'elle descend au motel. Mais le côté insolite et mystérieux des lieux et de l'hôte provoque en nous une sourde angoisse. Nous pressentons un danger, d'autant plus que Janet Leigh est seule dans cet endroit sinistre, seule dans sa chambre, la fenêtre grande ouverte, lorsqu'elle cherche à cacher son argent (notre argent). Et ne trouve-t-elle rien de mieux que de le placer en évidence sur la table de nuit. Dès lors nous avons tout à craindre. A craindre que pendant qu'elle dînera, on ne subtilise les billets. Et parce que nous avons tout à craindre, sa conversation avec Perkins nous semble trop longue. Nous désirons voir se vérifier cette crainte. Notre désir de *voir* va encore se fortifier : Perkins est comme nous un voyeur et regarde sa cliente se déshabiller. Va-t-il y avoir viol ou vol ?

Ni l'un ni l'autre, mais pis. Parce que notre désir et notre crainte ne savent pas encore sur quel objet réel se porter, sont encore flous en notre esprit, la forme qu'ils revêtent est, elle aussi, imprécise. Une sorte d'ombre, d'ectoplasme. Mais, exaspérés par notre attente, ils sont au summum de leur intensité. Aussi, la force que nous avons transmise à cette forme sera-t-elle d'une puissance terrifiante. La forme-force accomplit alors son forfait.

(Que l'on ne vienne pas dire que j'extrapole. D'une part, je ne décris que ce que l'on voit et que chaque spectateur a pu ressentir. D'autre part, je signale que *Psycho* a été tourné en quarante et un jours. Or cette scène qui ne dure que quarante-cinq secondes sur l'écran a demandé, à elle seule, six jours complets. Hitchcock nous a bien expliqué les difficultés immenses que lui-même et Russel, son opérateur, ont eues à rendre cette forme imprécise. Il ne voulait d'aucun truquage, mais que l'effet vienne directement des éclairages. Bref, il avait une idée extrêmement précise de l'arrivée de cette forme imprécise. Accordons-lui le mérite, qu'il revendique vigoureusement par ailleurs, de savoir ce qu'il fait et de ne rien tourner qui ne soit rigoureusement nécessaire.)

Forfait, à la fois hallucinant et fascinant. Forfait, que par piété filiale, Perkins entreprend d'effacer. Et pendant qu'il s'y emploie, nous entrons entièrement dans ses vues. Nous assistons à ses sordides travaux ménagers, nous acceptons que Janet Leigh, enveloppée dans un rideau translucide, devienne vraiment ce qu'elle était pour nous, une forme. Nous avons simplement hâte que cette opération finisse.

Nous craignons de plus qu'un promeneur, perdu sur cette route peu encombrée, ne découvre le crime. Crainte accrue encore, lorsque Perkins, ayant fait rapidement l'inspection de la pièce pour regarder s'il n'a pas oublié un objet ayant appartenu à Janet, ne voit pas *notre* argent.

(Ce qui prouve que Janet lui avait trouvé la meilleure cachette. « *Pour apprécier* Psycho *il faut un grand sens de l'humour* » dit Hitchcock. Surtout de l'humour hitchcockien qui est, comme on le sait, une façon d'inverser les vœux, c'est-à-dire de les réaliser dans le sens contraire à notre attente. L'inversion n'est-elle pas, d'ailleurs, le système préféré de notre cinéaste ?)

Mais Perkins revient sur ses pas, voit le paquet et le prend. Nous espérons qu'il va découvrir l'argent et le conserver, bref que le meurtre trouvera une justification matérielle. Mais comme il le jette aussi dans la malle arrière, avec le cadavre et les autres affaires de la victime, nous nous sentons en même temps soulagés. Perkins précipite le tout dans un marais aux eaux visqueuses et dormantes. La voiture s'enfonce à moitié. « Pourvu qu'elle disparaisse » pensons-nous. Enfin elle s'enfonce complètement, définitivement. Nous poussons un soupir de soulagement. Les ténèbres — ou notre subconscient — ont englouti, croyons-nous, à jamais, notre complicité de vol.

Retour au quotidien.

Mais, pour cela, nous sommes devenus complices d'un crime. Nous avons gravi une marche sur l'échelle de la culpabilité. Je ne crois pas qu'il soit utile de continuer à résumer le film en détail. Ce qu'il importe de saisir, avant tout, c'est le processus même de l'imagination hitchcockienne : comment Hitch se sert du spectateur pour la progression interne de son film, comment il joue de ses craintes et de ses désirs. Il suffit que celui-ci analyse ses réactions au moment de l'arrivée du détective privé. Il comprend pourquoi la forme-force, lorsqu'elle surgit pour la seconde fois, sera devenue précise, bien qu'encore mystérieuse. Après cette épreuve il n'a plus qu'une envie : fuir. Fuir ce motel et ses habitants. Mais l'engrenage qu'il a lui-même mis en route ne peut plus s'arrêter. Dès lors paralysé, cloué sur son fauteuil, il atteint les limites de la peur. D'autant plus qu'il apprend que la meurtrière présumée est morte depuis dix ans. C'est la déroute totale de son esprit logique, l'affolement de son monde intellectuel. Désormais, pour le spectateur, tout devient l'objet de terreur. Il lui suffit qu'il voit une simple chose, fût-elle la plus banale, pour être effrayé. Chaque nouveau plan est un instrument d'épouvante. Il ne lui reste plus qu'une seule attitude possible : celle de la prière et de la foi aveugle. Il espère de toute son âme que Vera Miles, sœur de Janet Leigh venue à sa recherche, sera sauvée. Ces sentiments nobles et purement désintéressés, joints à la crainte parvenue au sommet de sa courbe, font que nécessairement la forme-force révèle enfin, à la lumière, son véritable visage. Elle est vaincue.

D'où la nécessité, après cet éprouvant périple au bout de la nuit, au bout du monde du désir, de revenir dans notre monde quotidien. Cette tâche ne peut incomber qu'au monde intellectuel, mais dépourvu de toute passion, détaché de la subjectivité, débarrassé de la curiosité malsaine. Bref au raisonnement scientifique. C'est la raison du discours du psychiatre. Dès lors, délivré, le spectateur peut contempler l'objet de sa frayeur, cette forme-force, qui semble, tel un oiseau nocturne, empaillé et piqué au mur. Et elle excite alors en lui une immense pitié. Pitié qu'elle tente de refuser en faisant semblant de vouloir la provoquer. (« *Je ne vais pas bouger. Ils me regardent tous. Cette mouche va continuer à se promener sur ma main. Et ils diront « il n'est même pas capable de faire du mal à une mouche.* ») Et notre pitié est peut-être la seule chance de salut de cette forme-force qui paraît à jamais damnée, la possibilité de ressurgir des ténèbres, comme cette voiture qu'une immense chaîne sort des eaux noires du marais.

Le véhicule idéal.

Ainsi, après l'exemple de *Psycho*, et en nous plaçant uniquement du point de vue du public, devient-il plus facile de comprendre les relations mutiples qui existent, dans l'œuvre d'Hitchcock, entre les trois réalités. Si le spectateur appartient au monde du quotidien, il est bien évident que l'écran, lui, recèle le monde du désir. Le propre de l'écran n'est-il pas d'être peuplé uniquement de formes animées de forces ? Ces formes, bien qu'impalpables, possèdent une réalité. Si donc le spectateur retrouve sur l'écran le reflet exact de son univers quotidien, il communique immédiatement avec lui. S'il sent que l'on n'a pas truqué les apparences pour « l'avoir », il ne peut pas « décrocher ». Il est pris dans un phénomène d'entraînement fatal. D'autant plus que, sur cet écran, Hitch entend réaliser ce que n'ose le spectateur, dans sa vie de tous les jours. Ce dernier participe de plus en plus intensément aux formes chargées d'assumer ses impulsions et ses rêves secrets. Il *ne regarde plus objectivement les apparences du quotidien, mais les reçoit subjectivement*. Et pourtant, intrinsèquement, ces apparences ne varient pas, c'est le spectateur qui les transforme, change leur éclairage. Au point que l'écran devient finalement pour lui la seule réalité. Son but suprême est d'y pénétrer.

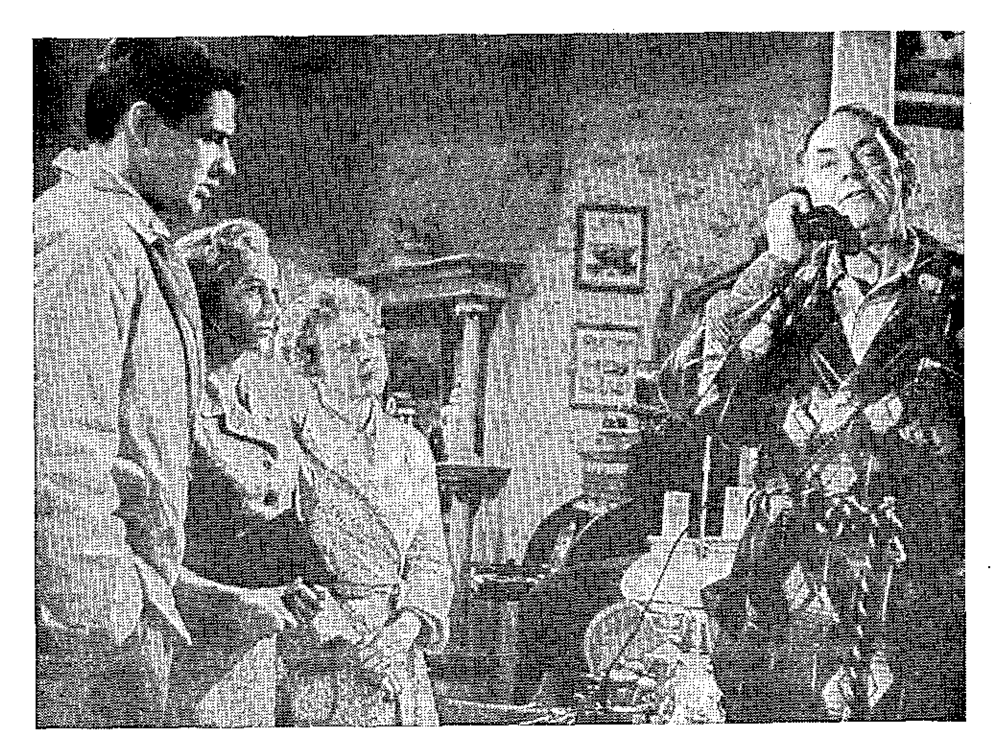
Le véhicule idéal qui relie ces deux mondes et leur permet de communiquer (le spectateur avec l'écran, le monde du quotidien avec celui du désir) est évidemment le monde intellectuel. Il s'agit bien, en effet, pour Hitchcock, de lui assigner un rôle de transmission. Et le terme de *véhicule* semble le seul à rendre compte de tous ces trains, avions, autos, skis, bateaux, bicyclettes, fauteuils roulants, etc., qui hantent son univers. Nous les ressentons non seulement comme signe du passage d'un monde à l'autre, mais surtout comme une sensation. Sensation d'un entraînement, d'un glissement que rien ne semble pouvoir arrêter. Ils donnent l'impression même *de la fatalité*. Le lecteur aura vite fait de se souvenir des multiples variantes qu'Hitch aime à introduire dans ce thème qui lui est si cher. Mais jamais peut-être ne l'a-t-il si bien et si complètement « rêvé » que dans *Psycho*. La longue et admirable promenade de Janet Leigh en voiture permet le passage matériel et intellectuel d'un monde à un autre : de l'objectivité à la pure subjectivité. De façon générale, chez Hitchcock, le corps humain est le premier des véhicules (d'où la condamnation de la danse qui donne au corps le glissement et l'entraînement fatals — le Storck club dans *The Wrong Man*, le Thé dansant dans *Vertigo*, ou encore les valses de veuves joyeuses dans *The Shadow of a Doubt*). Et, par extension, tout véhicule qui renferme un être lui devient un nouveau corps. C'est pourquoi Janet Leigh, en changeant de voiture, exprime son désir profond de changer de corps, de personnalité. Elle veut sauver un amour, pur en lui-même, des circonstances matérielles sordides qui l'accompagnent. Mais loin de vouloir lutter pour donner des conditions nobles à cet amour, elle ne cherche que des expédients purement extérieurs. Loin de tenter de se transformer elle-même, elle croit qu'en changeant d'enveloppe matérielle son vœu sera exaucé.

Un univers de dureté.

Si je crois vraiment que l'occultisme est à la base de l'œuvre d'Hitchcock, ce n'est point que l'ésotérisme me passionne, ni même que je pense qu'il soit fondamental pour l'auteur. Mais simplement, c'est la méthode de connaissance qui permet à l'imagination de l'artiste les plus grandes possibilités de rêverie. Comme, de plus, cette doctrine ne contredit pas les autres systèmes de connaissance, elle permet *une vision du monde extrêmement variée et adaptée au véritable* tempérament du créateur. Il est bien certain que l'on peut se contenter, pour commenter Hitchcock, de la psychanalyse. Je ne crois pas toutefois qu'elle soit suffisante pour expliquer l'invention des formes et leur dynamisme interne.

L'œuvre d'Hitchcock dépeint toujours de quelque manière le duel de la Lumière et des Ténèbres, donc de l'Unité et de la Dualité. Le tout premier plan de *Psycho,* qui succède au générique abstrait de Saul Bass, découvre une immense étendue, entourant une ville banale, sous un éclairage d'une extrême crudité. Il semble qu'ici tout soit immuable et doive donner un sentiment d'éternité. Des sous-titres précisent le lieu, le temps et la date. A cette lumière vient s'opposer, dès le second plan, le noir absolu dans lequel nous nous engouffrons avec la caméra pour découvrir une chambre, un lit et des amoureux qui s'embrassent. En deux plans Hitchcock exprime son propos : *Psycho* nous parlera de l'éternel et du fini, de l'existence et du néant, de la vie et de la mort, mais vus dans leur vérité nue. Rien ne doit plaire dans *Psycho,* qui est l'inverse de *Vertigo.* Ce dernier film était construit sur la séduction donc sur le fard, l'apprêt des apparences, le liant des images, bref l'attirance. Ici tout est fondé sur la crudité (et aucun détail de cet ordre ne nous est épargné), sur les visages non fardés, sur le heurt du montage (un montage *cut,* coupant comme un couteau). Ce voyage vers la mort ne doit qu'effrayer, et effrayer par sa *dureté.*

Jean DOUCHET.



Dans *Psycho,* le coup de téléphone du shérif fait partie des « véhicules » hitchcockiens. Il est le signe du passage d'un monde à l'autre ; il donne l'impression même de la fatalité.



George Cukor dirige Yves Montand et Marilyn Monroe dans *Le Milliardaire.*

PETIT PANÉGYRIQUE D'UN GRAND DIRECTEUR

par Jean Domarchi

Je ne sais vraiment, lorsqu'il s'agit de George Cukor, par quel bout commencer. L'envie me prend de m'engager dans une direction, puis de l'abandonner pour une autre plus profitable. L'homme est devant moi, volubile, souriant et malicieux. Il porte un gilet de laine gris à manches. Il est assis sur un petit divan et s'abandonne à ses souvenirs. Il déteste les idées générales, évoque des faits précis, mime une scène (Stanley Donen et Vincente Minnelli m'avaient prévenu : « *Faites-lui raconter des histoires, sur Garbo par exemple...* » Et effectivement c'est des histoires d'actrices qu'il

raconte avec complaisance). Maintenant il m'interroge. Au bout de deux heures je suis à Hollywood. Ce n'est plus dans un hôtel de la place de la Concorde, mais dans un hôtel de Bel Air ou de Beverley Hills que George D. Cukor nous reçoit Eric Rohmer et moi (1).

Cukor ressemble à ses films : même précision, même sens de la mise en place, même modestie. Je comprends maintenant sa popularité auprès des comédiennes : il fait croire à chacune d'elles qu'elle est irremplaçable, parce qu'il le croit lui-même. Lui soumet-on un texte ? Ce texte ne peut être interprété que par K. Hepburn. Pas par une autre : par K. Hepburn c'est l'évidence même. Servir le texte, c'est découvrir son interprète. L'ayant trouvé, n'en pas démordre, l'imposer envers et contre tous. Cukor n'a pas de sujet privilégié, mais il a des interprètes privilégiés. Il a une prédilection pour les monstres sacrés, mais il ne déteste pas les débutantes. Un script, une pièce ne l'intéressent pas en tant que tels, mais prendre par exemple un acteur célèbre et le révéler sous un jour inédit, voilà qui l'excite. Il aime les stars consacrées, non pour ne pas avoir à s'occuper d'elles et se délivrer du souci de les diriger, mais pour résoudre avec leur collaboration confiante les problèmes que pose l'interprétation du texte. Cukor est un expérimentateur. Il prend Garbo, Judy Holliday et il se demande : « *Que donnera Garbo, ou Judy Holliday, dans un rôle qui semble ne pas être fait pour elle ?* »

Il se demande aussi quelquefois : « *En prenant Magnani dans un emploi qui lui est habituel, est-ce que je peux aller plus loin que X... ou Y... ?* »

Il préfère donc en principe un comédien ayant fait des preuves. Cette préférence n'implique pas du tout pour lui une solution de facilité, mais, bien au contraire, la solution de nouveaux problèmes. Cukor me fait penser à ces grands joueurs d'échecs qui adoptent une ouverture dont il semble que toutes les possibilités soient connues, alors *qu'en fait* elles sont encore imparfaitement entrevues. On croyait par exemple que Judy Garland avait donné son maximum dans *Meet Me in Saint Louis*, l'admirable *color musical* de Vincente Minnelli. *A Star Is Born* (le film le plus beau et le plus ambitieux de George Cukor) nous prouva le contraire. Comme *A Woman's Face*, puis *Two-Faced Woman* nous prouvèrent que Joan Crawford et Greta Garbo étaient encore capables de nous étonner.

Cukor n'a, en matière de direction d'acteurs, aucune théorie particulière. Il est très empirique et ne se laisse emprisonner par aucun dogme. Il est réaliste évidemment, mais pas à la manière de Lee Strassberg, ou d'Elia Kazan qui coulent chaque comédien dans un moule unique, qui élaborent un *type idéal* d'acteur dont Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Jack Palance, Tony Perkins ou Tony Franciosa seraient les avatars plus ou moins heureux. Loin d'imposer un style de jeu il cherche simplement à ce que Taina Elg, Ingrid Bergman, Kay Kendall ou Sophia Loren soient elles-mêmes. Ce n'est pas une entreprise aisée, surtout lorsqu'il s'agit d'une débutante. Mais faire qu'Ava Gardner, que Marilyn Monroe soient plus Gardner, plus Monroe que jamais, voilà qui n'est guère plus facile. Gardner dans *Bhowani Junction* (*La Croisée des destins*), c'est Gardner en mieux. Monroe dans *Let's Make Love* (Le Milliardaire), c'est Monroe en mieux. Cukor ne cherche pas à créer *ex nihilo*, il perfectionne l'instrument qu'on lui confie. Il en tire des sons inconnus. Et si l'instrument a été détérioré par des mains sacrilèges, il le répare. Sa sympathie à l'égard de l'acteur est telle qu'il peut pratiquer sur lui l'accouchement sans douleur. Il est le Socrate du comédien et sa maïeutique est, comme celle de son illustre devancier, à base de dialogue. Il enregistre, au passage, un geste, une intonation et il sait les retrouver, le moment venu.

---

(1) Nous publierons, dans un de nos prochains numéros, le texte de cet entretien, suivi d'une biofilmographie de George Cukor.

Il a le génie du quotidien, mais ce sens des gestes et des intonations de la vie quotidienne, il ne l'obtient pas par une *révolution* du dialogue ou par des méthodes de répétition nouvelles, mais par une compréhension profonde de la tradition et l'art de s'en servir. Il n'est pas écrasé par l'héritage de la comédie américaine, il sait séparer le bon grain de l'ivraie, soumettre la convention à des fins bien précises.

Il n'a pas créé un style nouveau, comme Elia Kazan, mais, comme Mankiewicz, il a fait de la *tradition une révolution*. En doutez-vous ? Souvenez-vous de Judy Holliday et Jack Lemmon dans la cafeteria de *It Should Happen to You*, passant machinalement du chant à la parole pour fredonner à nouveau l'air qu'ils viennent d'entendre. Tout ce naturel repose sur une solide tradition, avec quelque chose de plus qui est la grâce cukorienne à extraire du dialogue le plus prosaïque l'étincelle (dans un mot, un geste ou un silence) qui nous fait passer de la convention à l'art.

Et vous vous rappelez sans doute que Judy Garland est au bord de la folie, quand elle confesse à Charles Bickford (dans *A Star Is Born*) que Norman Maine, son mari, lui cause de graves inquiétudes. Elle n'est plus elle-même, « elle est paumée », comme dirait une starlette, mais soyez certain qu'elle s'abandonne *juste assez* pour que ses larmes deviennent les nôtres.

Quand Gardner pique une crise de rage contre un amoureux pusillanime (Bill Travers), quand Loren prend un plaisir puéril à découvrir le poker, nous sommes en pleine tradition, et c'est justement à cet instant précis que nous nous en éloignons le plus. Nous sommes en effet en pleine spontanéité, en pleine invention. Le comédien invente, car Cukor l'a dirigé de telle sorte qu'il ne saurait faire autrement.

Cukor, me dit Jean Seberg, est le meilleur « *woman's director* », affirmation contresignée par Bob Aldrich, Vincente Minnelli, Stanley Donen. Parce qu'il sait obtenir de la comédienne la nuance exacte à cet instant précis où la nuance rend son plein effet.

Mais je ne mésestimerai pas pour autant les autres mérites de Cukor, qui résume en sa personne trente ans de cinéma. Si la mode était encore aux parallèles, c'est à Howard Hawks que je le comparerais. Il lui ressemble au moins en ceci : *il est* dans le cinéma ; il en accepte délibérément les contraintes, les corvées et les conventions, mais il fait de nécessité vertu. Son éventail n'est pas aussi grand que celui du génial Howard. Son compas est plus fermé. Il n'a pas été le premier dans *tous* les genres, mais il s'est égalé dans certains genres (la comédie, le film d'histoire, le film romanesque, l'adaptation théâtrale, la comédie musicale) aux plus grands.

La comédie, où pourtant Hawks, Leo McCarey, Frank Capra, George Stevens, Vincente Minnelli, John Huston, J. Mankiewicz ont excellé, a une dette incalculable à son égard. Peut-être parce que sa comédie à lui n'est pas une simple comédie de mœurs ni de mots, moins encore de caractères. Elle se contente d'aller droit au fait, de prendre la civilisation américaine en flagrant délit de conformisme. La mécanisation des instruments de communication (la télévision, le journal, le téléphone, la publicité) ont adultéré les rapports humains, en les réduisant au commun dénominateur de ce que j'appellerai, faute de mieux, le « panurgisme ». Le viol des foules est d'autant plus aisé que les foules sont consentantes. Elles n'ont plus le temps de penser. Elles s'abandonnent voluptueusement au chloroforme de l'*advertising*, c'est-à-dire de la réclame. *It Should Happen to You :* cela devait vous arriver. Vous n'y échapperez pas ! Judy Holliday vous le démontre dans cette merveilleuse *Femme qui s'affiche* qui est l'une des dates les plus importantes de la comédie américaine. Cukor, par d'autres voies que l'Orson Welles de *Citizen Kane*, vous montre que l'homme américain est victime des apparences.



Anthony Quinn dans *Heller in Pink Tights* (*La Diablesse en collant rose*) de George Cukor.

Comme Howard Hawks, il prend des sujets tragiques et les transforme en comédie (quoi de plus amer que celui de *Born Yesterday* ?)

L'inhumanité foncière de l'*American way of life* est exorcisée par le rêve.

Voilà qui n'est pas si mal. Mais où Cukor me semble surpasser tous les Américains, c'est dans l'évocation attendrie de « l'envers du music-hall ». De *What Price Hollywood* à *Let's Make Love* en passant par *A Star Is Born* et *Les Girls,* George Cukor a fait la chronique des gens du spectacle, du *show business,* et il fait d'une pierre trois coups.

1) Les acteurs jouent des rôles d'acteurs, ce qui pose à l'expérimentateur Cukor des problèmes bien excitants à résoudre (souvenez-vous de Ronald Colman dans *A Double Life,* de Jean Simmons, dans *The Actress*).

2) Il met en scène un *spectacle* dont les pratiques et la routine ne sont pas celles que donnent des gens ordinaires. La vie d'un théâtre ambulant n'est pas celle d'un trafiquant de bétail ou d'un convoi de fourrures. Cf. la représentation de *Mazeppa* dans *Heller in Pink Tights.*

3) Il passe au crible les tabous de la société américaine. Le monde du spectacle est le monde de tous les jours, grossi cent fois. Le théâtre du cinéma renvoie à l'homme

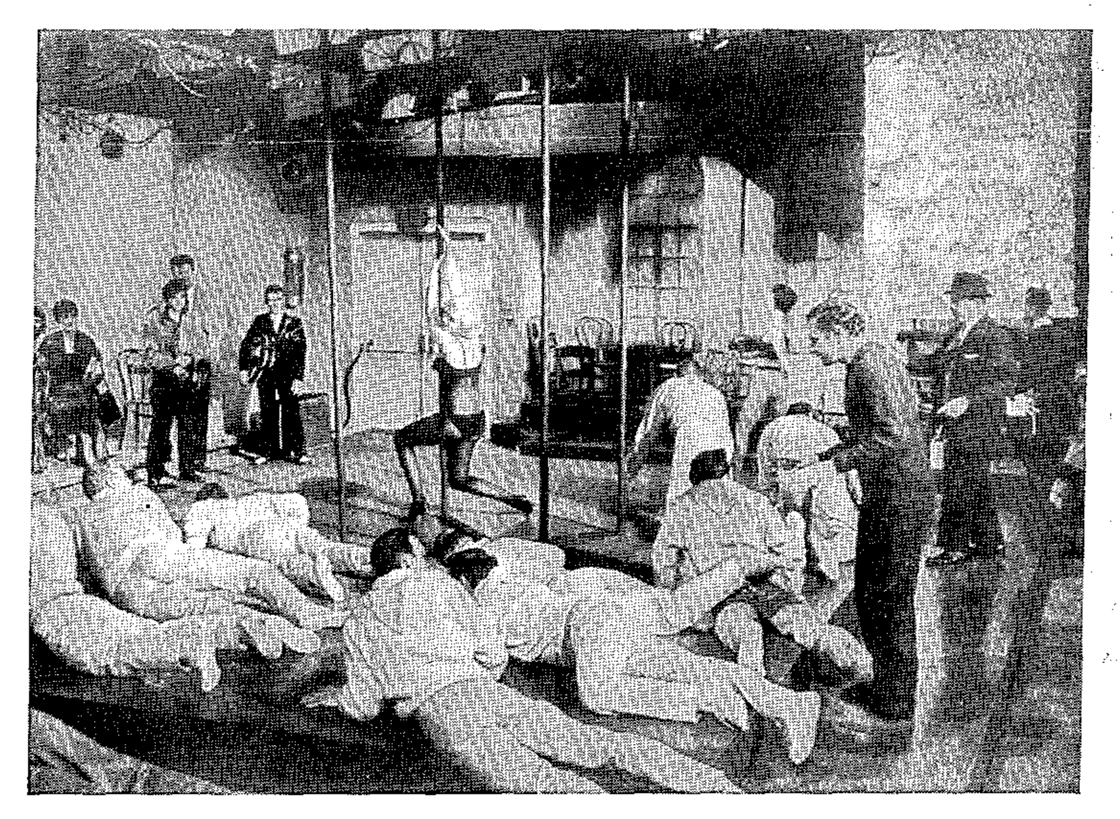
de la rue sa propre image, déformée à la manière de ces glaces des fêtes foraines. C'est un monde de folie et de démesure où le moindre événement prend des proportions monstrueuses. Excellent terrain d'observation pour un metteur en scène.

Ces considérations générales m'amènent tout naturellement à parler autrement que par prétérition de *Heller in Pink Tights* (La Diablesse en collant rose) et de *Let's Make Love* (Le Milliardaire). *Heller in Pink Tights* est d'une richesse de détails confondante. Chaque plan est l'occasion d'une trouvaille, soit de cadrage, soit de décor, soit de jeu d'acteurs L'histoire, imaginée par Dudley Nichols et Bernstein, favorisait le don d'invention du metteur en scène, puisqu'elle racontait les tribulations de forains dans le Far West. Cukor s'est moins attaché au côté picaresque de ces tribulations qu'aux rapports entre le chef de la troupe et sa principale interprète. Cette intrigue amoureuse évoque moins Marivaux qu'Alfred de Musset par son côté désenchanté et mélancolique. Anthony Quinn est dévoré par le démon de la pureté, il refuse, en amour au moins, le faux-semblant, l'équivoque dont se satisferait volontiers l'inconstante Sophia Loren qui joue, tout en nuances, un rôle de coquette. C'est le drame de l'homme mûr amoureux d'une fille plus jeune que lui, traîté dans l'éclairage bariolé des décors du Far West. Cukor a pris le parti, abordant un genre nouveau pour lui, de le cultiver dans le respect de la couleur locale, exploit auquel les spécialistes du Western ne nous avaient pas habitués. Les cow-boys ont les cheveux longs, les Indiens sont véritablement des sauvages féroces en toute innocence. Les mœurs sont brutales et, pour exprimer cette brutalité expéditive, Cukor a des trouvailles fabuleuses.

Je n'en veux pour preuve que le plan des deux hors-la-loi, abattus et ligotés sur des planches. Nous les découvrons au moment même où les adjoints du shérif soulèvent ces planches pour les faire photographier. Ce plan, par sa brutalité, introduit un disparate qui met mieux encore en lumière la suavité avec laquelle Cukor traite tout ce qui, de près ou de loin, concerne Sophia Loren. La séquence du *saloon* renouvelle, par l'ingéniosité de son décor, tout ce qui a été fait dans ce genre. L'emploi de la couleur est inédit : psychologique et non plus décoratif. J'admire le soin avec lequel le décorateur a disposé l'espace dans lequel se meuvent les personnages. Les trouvailles *purement* décoratives deviennent des éléments de l'intrigue et des amorces de gags (le judas par lequel le patron du *saloon* surveille sa clientèle, est orné d'une peinture représentant une femme nue, mollement étendue, qui se sectionne en deux pour permettre au propriétaire de jeter un coup d'œil inquisiteur sur cette turbulente clientèle).

Cukor a merveilleusement stylisé un monde qui nous est familier, et cette stylisation a été obtenue en respectant la chronique dans ses moindres détails. La fin heureuse ne choque pas, puisque le hors-la-loi prétendant au cœur de Sophia n'est pas si sympathique que la convention le voudrait. Bien au contraire, il est trop avantageux, trop sûr de lui, trop bravache pour toucher. Délicatesse dans la peinture des caractères, délicatesse dans le choix et l'utilisation des décors confèrent à *Heller in Pink Tights* une dignité qui interdit qu'on le considère comme une pochade ou une gaudriole. Sa morale est bien connue, car elle est celle du cinéma de Cukor : les gens du voyage, les forains, les comédiens, gens sans foi ni loi comme on sait, ont une authenticité de sentiments que pourraient leur envier les gens sérieux.

C'est le même point de vue qu'on retrouve dans *Let's Make Love,* mais le scénario de Norman Krasna, moins élaboré que celui de Nichols gâte beaucoup les chances qu'avait Cukor de faire un bon film. Notre metteur en scène doit lutter contre une histoire exsangue dont la fin est inadmissible. Paradoxalement le milliardaire J.-J. Clément ne peut obtenir le cœur de Marilyn que par des procédés qui demandent beaucoup d'argent. Il n'obtient un amour désintéressé qu'en mobilisant les pouvoirs de l'argent. D'un autre côté, le héros principal de l'histoire est si ridicule, si déplaisant, qu'il n'est pas



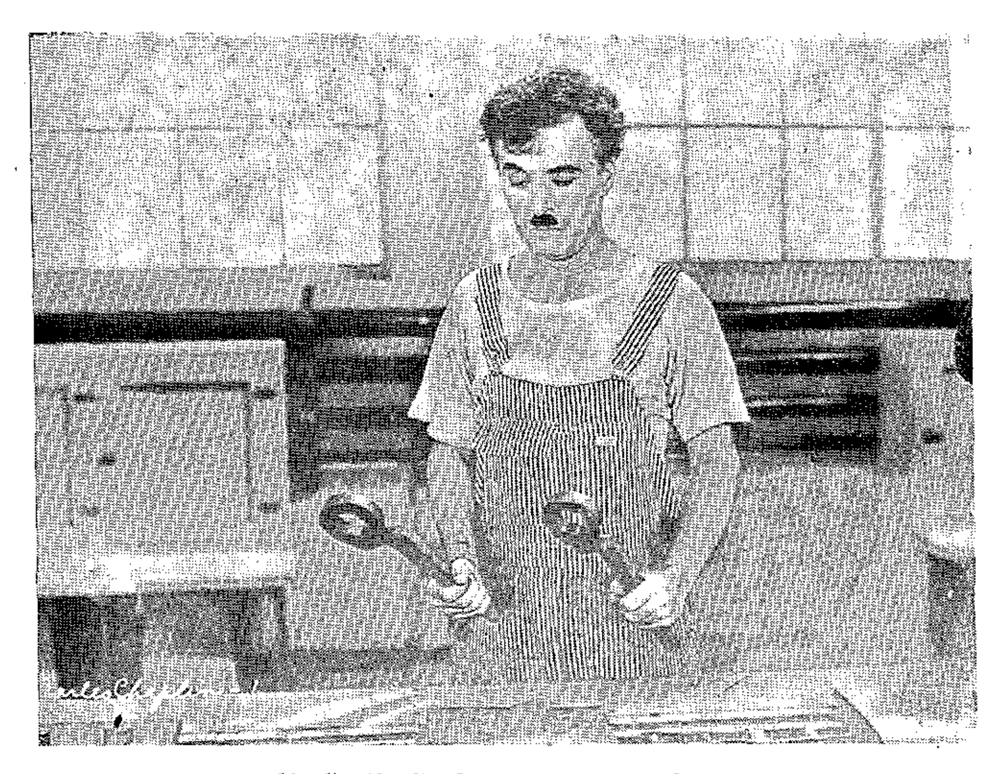
Marilyn Monroe dans *Let's Make Love* (*Le Milliardaire*) de George Cukor.

possible de s'identifier à lui. On regrette son triomphe final. Comment Marilyn peut-elle s'amouracher d'un pareil fantoche ? On aurait compris que Montand tentât de capter les faveurs de Marilyn par des subterfuges très pauvres et très dignes d'un monsieur qui est né avec des cuillers d'argent dans sa poche. Mais il n'est pas admissible de voir ce monsieur réussir.

Comment toucher le cœur du spectateur avec une pareille morale : les gens riches ne sont pas ceux que vous croyez ? Les rois de la finance peuvent s'amouracher des bergères, mais encore faut-il qu'ils ne soient pas ineptes. Cette morale est celle de Jerry Wald et elle va à contre-courant de celle de Cukor pour qui l'artifice, le clinquant, la pure extériorité de la vie théâtrale n'est pas exclusive de la profondeur et de l'authenticité du cœur (cf. *A Star Is Born, Heller in Pink Tights, Les Girls,* etc.).

Cukor a dû composer avec les *tycoons* de T.C.F. et le résultat est un film bâtard, sauvé par la splendeur de quelques numéros musicaux de la meilleure veine et d'une très ingénieuse venue. Il est dommage à ce propos qu'il n'ait pu faire basculer tout le film du côté de la comédie musicale et rejeter à l'arrière-plan le déplaisant personnage incarné tant bien que mal par Yves Montand.

Jean DOMARCHI.



Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes.*

AUTOPSIE DU GAG

I

par François Mars

« Le gag est une incidente brutale, brève et soudaine, qui trouve en elle-même son accomplissement burlesque. »

« Gag : Boum ! »

« Le gag est le comique de l'objet en mouvement... »

Ad libitum ! La signification de ce petit mot de trois lettres (1) ne se laisse

(1) *To gag,* en slang, veut dire exactement : « Ajouter (pour un acteur) des blagues inattendues à son rôle. »

jamais complètement cerner, fût-ce par cent définitions complémentaires et opposées, nécessaires, mais insuffisantes, parallèles et contradictoires. Un gag, à tout prendre, qu'est-ce ? Le point d'exclamation qu'on met sur l'i du verbe rire. Et il existe tant et tant de façons diverses de rire !

I. — STRUCTURE INTERNE DU GAG BURLESQUE

Le comique de l'objet en mouvement.

Tenter une dissection du phénomène « gag » est rigoureusement impossible, si l'on n'admet pas *a priori* le postulat suivant : Un gag, quel qu'il soit, est *toujours*, initialement, tributaire d'un objet. Le plus génial des clowns, seul et nu sur un plateau désert, pourra provoquer le rire par ses mimiques ou son monologue. Il ne serait capable de commettre un gag, à proprement parler, que s'il dépersonnalisait une parcelle de son corps, pour lui octroyer l'indépendance passive d'un instrument.

Alors, exceptions confirmant la règle intransigeante, Laurel fume la pipe en têtant son pouce, ses doigts refermés sur une pincée de tabac, Martha Raye transforme les lignes de sa main en cordes à violon et les fait vibrer d'une chiquenaude, Harpo Marx étire brusquement sa langue qui devient serpentin, Calvero voit sa jambe rétrécir avec une élasticité d'accordéon, et la tête de Méliès, multipliée à dix exemplaires, s'en va figurer les notes d'une ritournelle sur la portée musicale que forment les fils télégraphiques...

A la limite du procédé, c'est l'individu tout entier qui se métamorphose en mécanique. Charlot se fait arbre (*Charlot soldat*) ou, dans *Charlot s'évade,* se coiffe d'un abat-jour, se fige au garde-à-vous et figure quelques instants un lampadaire d'une hallucinante réalité.

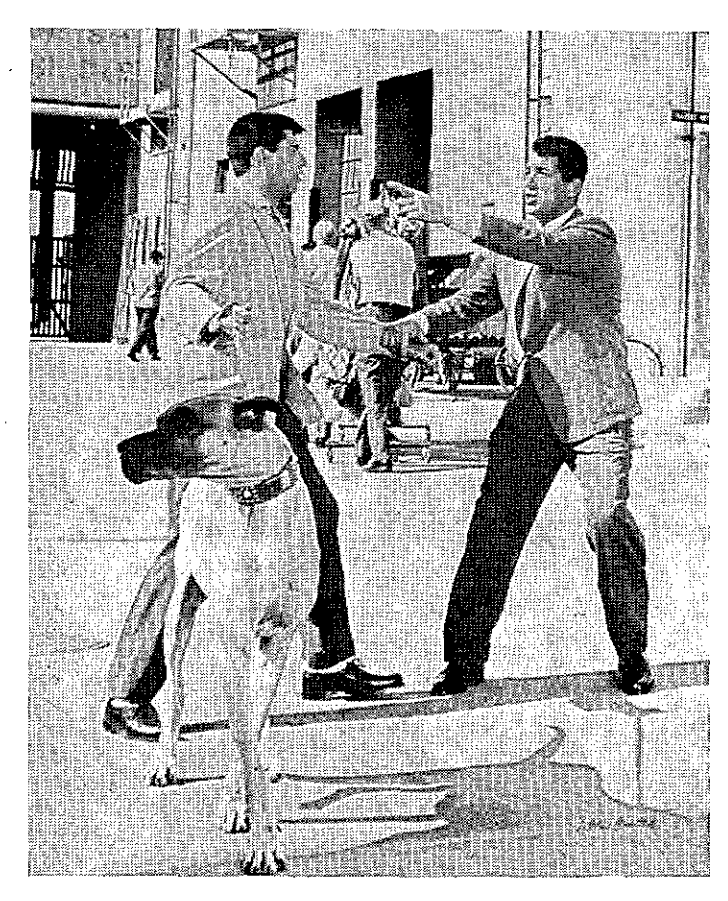
Aboutit enfin à la notion d'*Objet,* l'automatisme qui s'empare d'animaux (Cheeta, la guenon laborantine de *Monkey Business.* Asta, la petite chienne, enquêteur suppléant de la série des *Introuvables,* Mister Malcolm, le dogue chauffeur du dimanche d'*Hollywood Or Bust*) ou qui se saisit du concept du groupe (les foules de Mack Sennett, les réactions en chaîne des bagarres de Laurel et Hardy, les fantoches chorégraphiques chers à René Clair).

Mais, plutôt que de transformer en robots les êtres vivants qui s'offrent à le servir, le gag préfère faire directement confiance à la chose inanimée, à qui il octroiera les plus insolites privilèges.

L'Objet-roi.

C'est au sein des films burlesques que l'Objet a trouvé un rôle primordial que ne lui accordaient que de loin en loin le cirque, le guignol et le music-hall, et que, pour d'évidentes raisons techniques, lui refusait presque systématiquement le théâtre. Quelle machinerie scénique pourrait à la fois rendre la drôlerie du transatlantique géant sur lequel Buster Keaton effectue *La Croisière du Navigator,* et l'invisibilité microscopique de l'aiguille que les Marx, à la fin de *Monnaie de singe,* s'obstinent à chercher dans la traditionnelle meule de foin ? Mais, surtout, quel enfant du paradis, placé au dernier rang de l'amphithéâtre, sourirait à voir à l'extrême arrière-plan de la scène du Châtelet un figurant anonyme faire semblant de recevoir une tarte de carton-pâte qui doit resservir à la représentation suivante ? Ce sentiment bouleversant d'authenticité que nous apporte le cinéma joue jusque dans les fictions les plus résolument outrées, et seule la toile blanche pouvait nous offrir le choc comique d'une *vraie* tarte à la crème, éclatant sur un *vrai* visage, si maquillé soit-il, et démesurément grossi.

Pourtant, en ce cas précis, l'élément déterminant du rire est moins la grimace ahurie de la victime — simple conséquence passive d'une situation donnée — que la tarte elle-même, moteur efficace de l'action. Il en sera toujours ainsi, et l'Objet ne cessera de mener le jeu, d'être l'essence même du gag.



« Mister Malcolm » vole la vedette à Dean Martin et Jerry Lewis, dans *Hollywood or Bust* de Frank Tashlin.

Il lui arrivera parfois d'acquérir une autorité parfaitement autonome. Les ciseaux de Harpo dans *Duck Soup*, la pipe de Hulot, les melons de Laurel et Hardy, agissent visiblement de leur plein gré. Que deviendraient sans eux leurs propriétaires ? « *L'idée de ma canne est peut-être ma trouvaille la plus heureuse,* souligne Chaplin, *souvent je la trouve accrochée à la jambe de quelqu'un ou l'attrapant par l'épaule et j'obtiens ainsi un rire du public, sans presque me rendre compte moi-même du geste.* »

L'Objet, et à travers lui le gag, fut au cinéma naissant ce que la réplique était au théâtre, la phrase au roman. Et, entre une locomotive poussiéreuse, un portail d'usine moisi et une saumâtre bouillie de bébé, triomphalement, un tuyau d'arrosage entrait dans l'histoire cinématographique !

Le premier gagman : Christophe.

Le 3 août 1889, le numéro 23 du PETIT FRANÇAIS ILLUSTRÉ publiait six dessins du père de « La Famille Fenouillard », contant la mauvaise farce d'un garnement, bloquant du pied un tuyau d'arrosage et relâchant sa pression pour que l'eau jaillisse au nez du jardinier. Christophe, sans le savoir, venait de composer le premier scénario. (Ajoutons que son récit illustré dédaignait le

châtiment du petit diable que les Lumière n'eurent garde d'oublier : déjà veillait à l'écran la censure moralisatrice !) En fait, le phénomène Gag se souviendra toujours de l'apport du dessin humoristique. Tout gag peut se décomposer en trois temps, nous présentant : 1) un cadre, 2) une action donnée à l'intérieur de ce cadre, 3) l'aboutissement de cette action, à la fois logique et saugrenu. C'est la formule type des bandes dessinées, et les aventures de Nimbus, de Pif le Chien ou de Monsieur Abernaty obéissent à ce processus. Comme eux, les héros des films burlesques se plient constamment à cette discipline, tout en n'octroyant au gag, pour durée comique, que le *flash* de l'instant présent.

Le mouvement qui secoue les lignes.

Tout souverain qu'il est, l'objet ne suffit pas, inerte, à provoquer le rire. La tâche du gagman sera de lui faire faire quelque chose, n'importe quoi : cette tête de veau va coiffer un passant, cette horloge va se détraquer, accélérant la marche du temps selon son bon plaisir ; cet aimant va rafler autour de lui les bijoux en toc ou les boîtes de conserve (*Go West* et *Love Happy*), ce piano et cet escalier entreprendront un duel sans issue (*Chasseurs, sachez livrer*), etc. On le voit, pour réaliser un bon film burlesque, il est toujours indispensable de prendre pour base l' « instrument » et non le personnage qui l'affronte. Vérité première que méconnaissent les scénaristes français, occupés à bâtir des *intrigues*, là où il faudrait définir des *milieux !*

L'accessoire — encore que ce terme soit ici particulièrement déplacé — l'accessoire choisi, il ne reste plus qu'à l'utiliser...

Et les possibilités abondent...



L'Objet fut au cinéma naissant ce que la réplique était au théâtre.

Soit un mur. Un simple mur de briques plus ou moins disjointes. Laurel et Hardy s'avancent. *Ce mur, ils ont entrepris de l'escalader — tentative folle,* d'emblée vouée à l'échec ! Hardy, à tout le moins, y perdra la moitié de son pantalon, atterrira dans un tonneau plein d'eau (*Les Compagnons de la nouba*). Les deux compères succomberont à la tâche, meurtris, courbatus, désabusés. Leur détresse, puis leur résignation, face à la muraille infranchissable, nous offrent la clef de leur comique : *la défaite devant l'obstacle.*

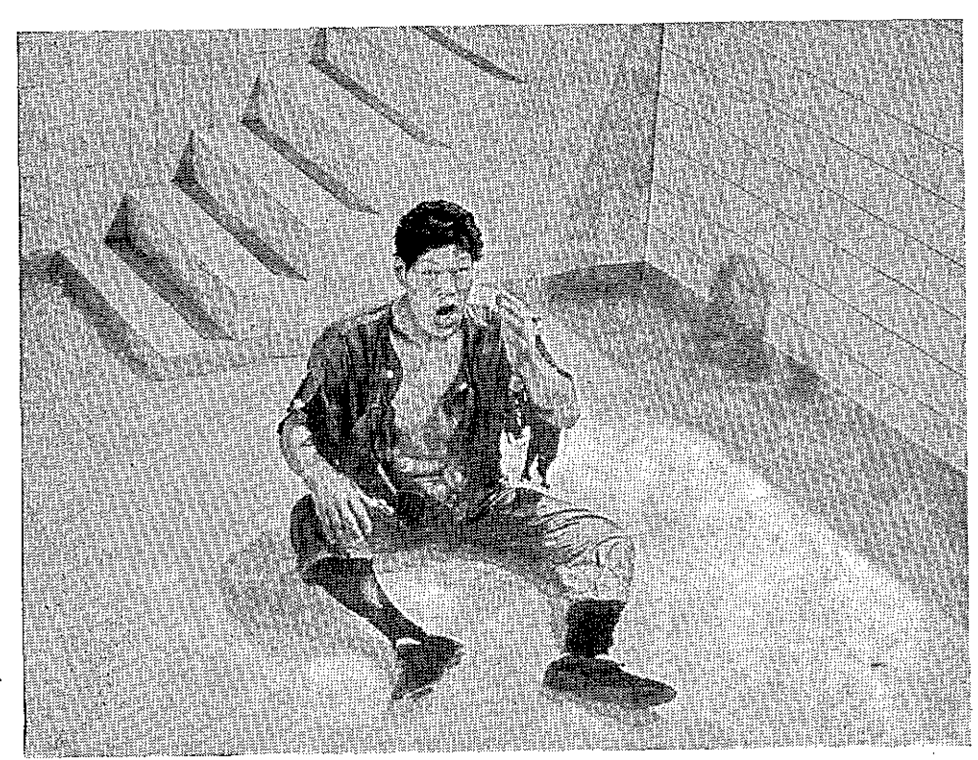
A l'autre bout du mur, Harpo Marx (*Une Nuit à Casablanca*) est nonchalamment appuyé. Un agent s'approche, tâtillon : « *Vous tenez le mur ?* » A question idiote, réponse idiote. Harpo acquiesce. L'agent se fâche. Alors, pour se justifier, Harpo se détache de la paroi qui, privée de son soutien, s'effondre bel et bien. Harpo Marx vient de mettre en évidence le comique de *complicité.*

Mais ce mur, il faut le reconstruire ! Un maçon se présente, un peu en retard, tentant d'apaiser son contremaître d'un lis gracieusement offert. Pour ce *Jour de paye,* Charlot accomplira son travail à la perfection, et jonglant avec les briques qu'il attrape au vol et aligne avec frénésie, transformera son dur travail de maçon en un exercice aérien de jongleur ou d'illusionniste. Ici, nous pouvons parler d'un troisième comique, celui de *l'adaptation suggérée.* Face à ces trois attitudes, le mur a été tour à tour un ennemi, un associé et un symbole.

S'ils avaient eu à tourner le *remake de L'Arroseur arrosé,* Laurel et Hardy auraient reçu la trombe d'eau en plein visage ; les Marx auraient monté minutieusement le sabotage qui prélude à l'incident et Charlot, n'en doutons pas, aurait saisi une flûte et, jouant une mélopée hindoue, transformé le tuyau en serpent... Ou bien, lui ôtant toute valeur réaliste, l'aurait sublimé jusqu'à en faire l'incarnation même de la justice immanente. Shahdov, roi à New York, agit-il autrement ?



Tom Ewell, la bouteille de champagne et Marilyn Monroe dans *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder.



Comique de destruction (*Geisha Boy* de Frank Tashlin).

Comique de destruction, comique d'agression, comique d'assimilation : telles sont les trois voies burlesques où peut, à son choix, s'engager l'objet, *deus ex machina* du rire.

Le comique de destruction.

Plus encore qu'à Laurel et Hardy qui, surtout au temps du muet, furent souvent d'humeur vengeresse, c'est à Dave O'Brien, martyr lourdaud des bandes insipides de Pete Smith, qu'il faudrait dresser une statue, dédiée, à travers sa silhouette pataude, à la victime-de-l'objet-incompréhensif-et-pas-du-tout-coopérant. L'artiste inspiré représenterait Dave assis au milieu d'une mare de boue, la jambe droite dépassant à peine d'un monceau de vaisselle en miettes, le pied gauche plongé dans un seau de peinture gluante. Son crâne est lardé des éclats d'un pot de cactus, un tableau éventré auréole son cou, un gâteau bien crémeux modèle sa face, un jet d'eau glacée transperce sa colonne vertébrale... Il garde encore en main le volant d'une automobile désintégrée, un cigare explosé lui pend aux lèvres en multiples bribes étoilées, il essaie, d'un doigt libre, de dissiper le nuage de suie qui l'entoure, tandis que des briques, issues de la cheminée écroulée, harcèlent sa nuque, à une cadence sadiquement graduée. Déjà le sol se craquelle pour l'engloutir en de nouveaux abîmes ; quelle place publique d'Hollywood accueillera ce chef-d'œuvre de synthèse artistique ?

Cette politique des « mille morceaux » est, de loin, la plus facile à suivre. Il suffit de décréter que tout ce que touche le héros doit se démolir sans ambitions ni complexes, en un mot, sans initiatives. Quel enfant n'a rêvé de « casser » impunément ? Enfant, sous l'égide de Mack Sennett, puis de Hal Roach, le cinéma

muet se livra voluptueusement à de matérielles hécatombes. Le parlant suivit le mouvement, plus discrètement, mais d'aussi efficace façon. Un film des frères Ritz, aujourd'hui oublié, s'ouvrait sur un gros plan montrant simplement l'étiquette « *Fragile* », et déjà la salle s'esclaffait. On trouve ce goût du ravage jusque dans des films qui se prétendent plaisants, mais non burlesques : le chantier dont chaque poutre est source de catastrophe, dans *Prenez garde à la flotte*, ou les exploits de cascadeur de Gene Kelly au début de *Singing in the Rain*.

Avec le temps, des subtilités s'insinuèrent dans ce comique primitif. Parfois le carnage s'effectue, alors que le spectateur ne s'y attend plus : Olsen et Johnson pénètrent dans le bureau de production de *Crazy House*, un immense pétard allumé à la main. Panique. Au cœur du sauve-qui-peut général, les deux amis gardent leur impassibilité, et pour cause ! Arrivée à expiration, la mèche de la fusée s'évanouit, pour laisser place à un inoffensif diablotin qui surgit du couvercle : « *Vous pensiez que ça éclaterait, hein ?* » sourit Olsen. Concert de dénégations empressées. A cette seconde, l'explosion anéantit le bureau tout entier.

Parfois aussi le cataclysme s'effectue en coulisse. Dans *La Maison de mes rêves*, le héros essaie d'aménager une demeure affreusement délabrée. Les bras chargés de paquets précieux, notre pionnier s'engage dans l'escalier vermoulu, parvient au palier du premier étage, pousse et referme derrière lui une porte. Un temps. Fracas. Un autre temps... Et nous le voyons réapparaître, imperturbable, serrant toujours dans ses bras sa cargaison... surgissant par la porte du fond, au rez-de-chaussée.

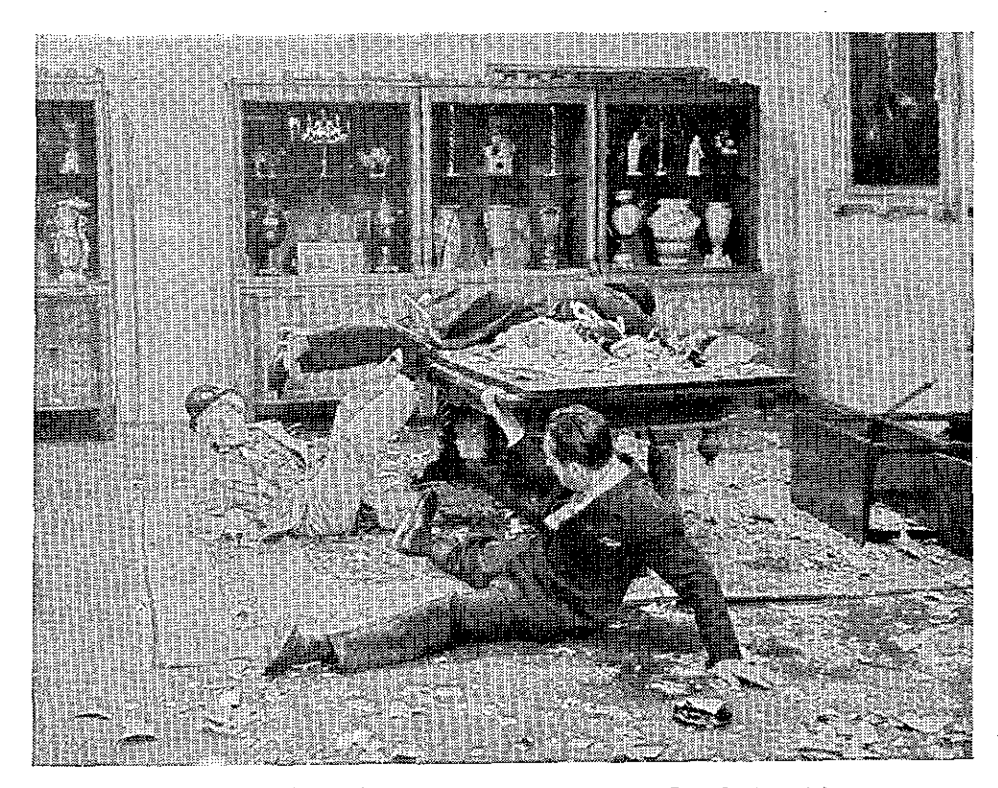
Enfin, il arrive que l'anéantissement prévisible et prévu ait l'insolence de ne pas se produire. Dans *Têtes de pioche*, Laurel, en toute ingénuité, fait exploser une cuisinière à gaz. La cuisine entière est soufflée. Mais, au milieu des décombres, sur un des quatre pieds de la table renversée, se retrouve intacte une jarre de jus de fruit qui n'a pas répandu une goutte de son contenu.

Le comique d'agression.

L'idée d'un comique inspiré du principe du sabotage conscient et organisé n'est pas née, comme on l'a trop dit, avec les Marx et W.C. Fields, aux alentours des années 1932, 1933. En fait, le premier burlesque, *L'Arroseur*, admet déjà le gag de destruction à base de *malveillance*. Dès l'aurore du cinéma, les scénaristes comprirent qu'une peau de banane est moins drôle, si elle se trouve par inadvertance sous les pas d'un promeneur que si elle a été glissée exprès sous la semelle de sa victime. Les premières années du muet nous font connaître des interprètes arrogants qui usent et abusent de leur force ou de leur dextérité, devant des victimes trop accablées pour ne pas être consentantes. Charlot se déchaîne dans des rancunes vengeresses, dès qu'il a affaire à plus petit que lui, quitte à spolier une jeune fille sans défense (*Charlot et Mabel aux courses*, qui est une date très importante de son œuvre, car c'est la première fois que, ses mauvais instincts apaisés, il a pour sa dupe un geste de pitié) (1). Laurel et Hardy, s'ils sont solidaires face au monde extérieur, s'infligent mutuellement de féroces corrections, rendues plus redoutables encore par le temps de réflexion qu'ils s'accordent pour combiner leurs attaques. Et tous les enfants terribles, Bout de Zan, Bébé, apprennent à leurs aînés cette jouissance cinématographique suprême : martyriser impunément.

Dès lors, dans ce jeu qui lie et oppose à la fois le bourreau et la victime, l'objet cesse d'être un accessoire fragile, à l'efficacité limitée, qui se détruit aveuglément, pour devenir une *arme*, riche de pouvoirs inattendus. Une nouvelle sorte de gags se constitue, basée sur le principe de l'instrument doué d'intelligence propre. Cet instrument accepte de se mettre au service du plus fort pour accabler le plus faible. Encore faut-il que le « méchant » se soit concilié par lui-même les sympathies du public. L'entreprise est périlleuse : le spectateur a tendance à

(1) Chaplin ne se débarrassera jamais tout à fait de sa férocité, si humain que soit devenu son personnage : voir le vagabond qu'il malmène pour récupérer un mégot dans *Les Lumières de la ville*, la correction qu'il rêve d'infliger à l'athlète du *Cirque*, les querelles avec les codétenus de la prison des *Temps modernes*, etc...



Comique d'agression (les Marx Brothers dans *Grand Magasin*).

prendre plus facilement le parti d'Adémaï que celui de l'Affreux Jojo. Louis de Funès, qui n'a peur de rien — et qui, le jour où il aura les mains libres, est bien capable de réaliser un film qui éclipsera tous les Tati — dut reculer devant un gag qu'il avait imaginé pour *Les Belles Bacchantes*. Déguisé en petit garçon, il aurait savonné méticuleusement chaque marche d'un escalier, puis se serait accroupi au pied du dernier paillasson, en geignant : « *Maman ! Viens vite ! Descends vite ! Je me suis foulé la cheville !* ». On devine la suite... Mais Dhéry refusa : « *C'était par trop cruel !* »

Pourtant cette cruauté a du bon, parce qu'elle nous propose des gags plus raffinés que ceux qui consistent simplement à faire rire d'un abruti victime d'une imprudence. Reconnaissons que, dans cet exemple, l'objet (en l'occurrence l'escalier) joue un rôle beaucoup plus important que si, simplement, il eût servi de tobbogan à un Jerry Lewis ou à un Macario, ratant la première marche par simple distraction. Aux mains de ceux qui savent faire cas de lui, l'accessoire peut donc se permettre d'entrer dans le domaine prodigieux de *l'initiative*.

Faculté leur étant donnée de se déchaîner en liberté, les objets deviennent maîtres d'eux-mêmes comme de l'univers : les papiers tue-mouches se collent au pied des danseurs classiques (*Hellzapoppin*), les bocaux d'un marchand de limonade deviennent cuvettes pour bain de pieds (*La Soupe aux canards*), les autobus empruntent les rails d'un scenic-railway (*Maîtres de ballet*), un avion volant sur le dos prouvera à des passagers perplexes les pouvoirs de la pesanteur (*Le Dictateur*), un jet d'eau rotatif oblige à une course en rond effrénée le malheureux qui cherche à recueillir une goutte de liquide (*Les Vacances de Monsieur*

Hulot), un gratte-ciel hérisse sa façade de démoniaques maléfices (*Monte là dessus*)...

Parfois aussi, les accessoires consentent à mettre leur méchanceté en veilleuse et à rendre service : convenablement gonflé, un gant fait office de pis de vache et verse du lait dans le café (*Une Nuit à l'Opéra*) ; une bicyclette continue d'elle-même un trajet imposé (*Jour de fête*)...

Mais, lorsqu'ils se trouvent au sommet de leur intransigeance, il arrive que les objets affrontent directement l'homme, sans intermédiaires complices, et le vainquent bien souvent ! La porte tournante entraînera dans un tourbillon le curiste Charlot ; le dictaphone de *Infidèlement vôtre, « si simple qu'il marche seul »*, se débranchera inexorablement à l'instant capital de l'enregistrement ; même réduite en miettes, à coups de hache, par le cambrioleur qui l'avait prise pour un coffre-fort, la radio de *Duck Soup* continuera à émettre de fracassants flots d'harmonie ; et la machine à manger, dans son sadisme incorruptible de robot, brisera les frêles tentatives de révolte du petit homme (*Les Temps modernes*).

Le comique d'assimilation.

Si Charlot s'est beaucoup servi du comique d'agressivité, soit au détriment de son personnage (l'auto et le rocking-chair récalcitrants de *Journée de plaisir*), soit à son profit (le réverbère de *Easy Street*, le fer à cheval de *Charlot boxeur*), il a surtout, dès que son talent eut mûri, apporté tous ses soins, tout son amour, à une autre forme de gags : les gags d'assimilation.

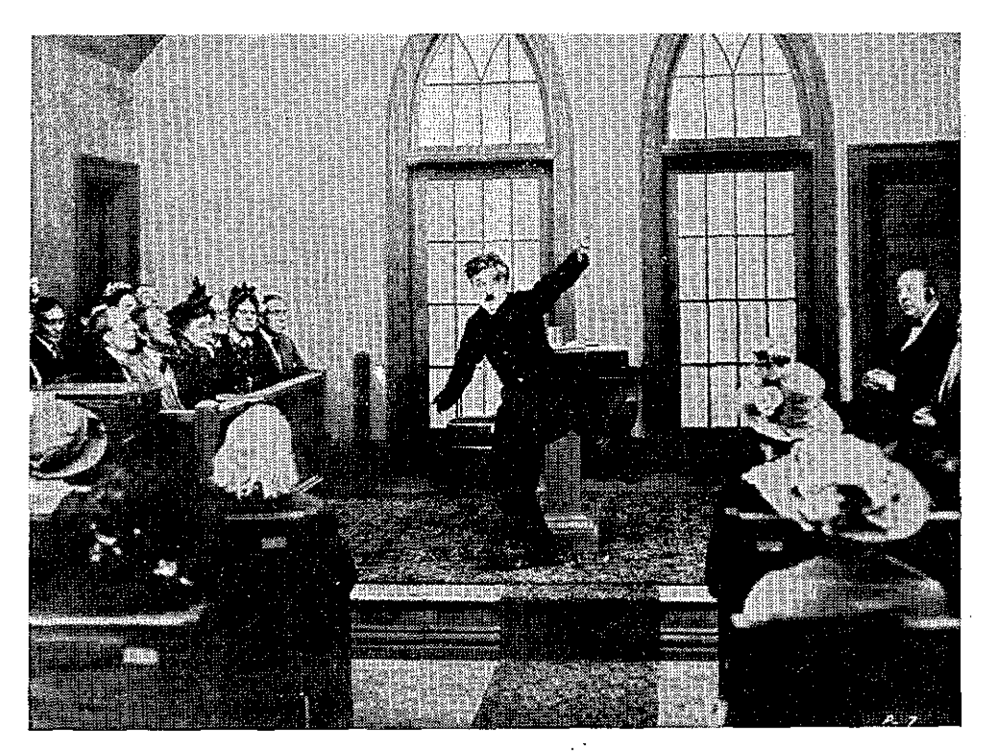
Il s'agit de rendre l'objet « autre », par association d'images, de formes, ou de fonctions. Ces recherches de mimétisme pur sont parfois d'une extraordinaire subtilité : Charlot entrechoque de son plumeau les trois globes de son enseigne d'usurier et les voilà boules de billard ; un réveil devient entre ses mains boîte de conserves, qu'on ouvre, puis patient qu'on ausculte ; une cantine en planches lui sera tramway et le saucisson, qui pend à son plafond, fera office de courroie de soutien. Mais c'est dans *La Ruée vers l'or* que Charlot a poussé au maximum ses recherches : voici la chaussure, plat appétissant dont les lacets figurent des spaghetti ; voici le vagabond, lui-même métamorphosé en poulet rôti aux yeux de son compagnon affamé ; voici le miracle des fourchettes plantées dans deux petits pains, et devenant jambes de ballerine... Hors Chaplin, les exemples se font plus rares, mais tout aussi significatifs, des trois tendances de l'assimilation :

— L'association d'*images :* le veston du *Million*, passant d'un conquérant à un autre, au cours d'une mêlée générale, s'identifie à un ballon de rugby, par le seul jeu du montage et du fond sonore... Les armures vides que Jerry Lewis lâche dans un escalier, à la fin d'*Artistes et modèles*, s'avancent vers l'ennemi de la démarche lourde et incertaine de catcheurs ivres (et sont ainsi beaucoup plus drôles que les classiques armures-qui-cachent-quelqu'un-sous-leur-cuirasse, dont des gagmen paresseux nous ont saturés !)

— L'association de *fonctions :* les Marx, faute de briquets, allument leurs cigarettes avec une lampe à souder... Nils Poppe se sert des *poids* d'une horloge pour matraquer un gangster (*Le Roi du rire*) (1), l'automobile de Bob Hope hennit et se cabre comme un cheval fougueux. (*Le Fils de Visage-Pâle*, gag de Tashlin.)

— L'association de *formes*, la plus facile : le pneu de la voiture de Hulot en vacances, auquel adhèrent des feuilles mortes, évoque une couronne mortuaire. Laurel prend pour des pommes véritables les fruits en cire du compotier et, après quelques grimaces, finit par les déguster à la cadence de trois par semaine. Keaton, shérif, se sert de boules de *bowling* pour faucher, non plus

(1) A l'heure où l'on dresse autour du front d'Harry Langdon l'auréole méritée des incompris, il serait bon que l'on se penchât aussi un peu sur le cas de Nils Poppe, clown national suédois, révélé seulement aux cinéphiles par sa remarquable composition du *Septième Sceau*. Poppe a produit, à côté d'œuvrettes mineures, des films burlesques remarquables et méconnus, tel ce *Soldat Boum*, où il a créé une nouvelle sorte, tout à fait inédite, de comique : celui de l'optimiste impénitent, que les pires brimades comblent de joie enthousiaste.



Comique d'assimilation (Charlie Chaplin dans *Le Pèlerin*).

des quilles, mais des bandits de grand chemin. (L'idée, sublimée, sera d'ailleurs reprise, symboliquement, dans une des plus belles scènes de *Scarface*...) Enfin, il arrive au comique d'assimilation de s'engager délibérément sur les sentiers de l'absurde. Nous entrons dans le pur domaine du dessin animé. Au cœur des *cartoons*, les coureurs vrombissent comme des avions à réaction, les prunelles marquent « Tilt » quand leurs possesseurs sont sous le coup d'émotions trop fortes, les yeux sont vraiment exorbitants, puisqu'ils jaillissent des paupières à la vue de jolies filles, les victimes de choc brutaux adoptent les contours des objets qui, s'étant abattus sur eux, les ont modelés sous leur poids...

(Nous retrouverons, plus tard, ce comique d'identification par l'impossible dans, par exemple, les dialogues des frères Marx où tous les mots sont pris au pied de la lettre, et où l'on joue continuellement sur les nuances qui existent entre le sens propre et le sens figuré d'une même phrase.)

A trois variantes, une même source.

Donc, qu'il soit voué à une banale désintégration, qu'il se livre à une audacieuse agression, ou qu'il subisse une attachante métamorphose, l'Objet est bien l'élément essentiel du gag. Ce qui permet de définir la différence capitale qui existe entre une comédie et un film burlesque. Dans le cadre de la première, la drôlerie naît de *l'attitude* d'un personnage aux prises avec certains éléments donnés ; dans le cadre du second, les *événements*, à travers les accessoires qui les justifient, déclenchent le rire.

François MARS.

(*à suivre*)



Jean Rouch et les lycéens de *La Pyramide humaine.*

EN COURANT DERRIÈRE ROUCH

par Claude Jutra

ANTIBES 1950

Une chronique de l'aventure rouchienne se présente, certes, comme une mission passionnante, mais je l'aborde avec précaution. On n'admire jamais sans réserve. Tout hommage comporte une part de dénonciation. Aucune louange n'est digne de foi, s'il ne s'y mêle pas un minimum de méchanceté. Or je refuse de critiquer l'artiste ou de juger l'homme. Je voudrais uniquement partager un peu l'univers fabuleux qui me fut révélé par lui, et la richesse de son amitié.

En 1950, cinéaste amateur naïf et exalté, touriste ébloui, je découvrais l'Eden rivièresque, et je pénétrais pour la première fois le cinéma français par l'intermédiaire de la délicieuse Musidora et d'Henri Langlois, qui dirigeait le Festival du Film de Demain à Antibes. Cet ogre bouffeur de pellicule s'était saisi de la copie de mon film pour la projeter au cours d'une séance à laquelle assisteraient Picasso, Cocteau, et autre menu fretin. En fait, nous nous retrouvâmes trois tondus et deux pelés, à cette séance sur le donjon du bastion d'Antibes. La projection était mau-

vaise. Le son était en panne. Le générique du premier film fut escamoté. On ne savait même pas de quoi il s'agissait. On y voyait des paysages de brousse, puis des négrillons nus qui batifolaient. Je jugeai le tout sans intérêt, et m'en allai fort déçu. Ces premières images, mal entrevues, me permirent récemment d'identifier ce film comme étant *Les Magiciens de Wanzerbé*, le premier et peut-être le plus beau des films de Rouch, documentaire soi-disant objectif et anti-artistique, mais qui révèle son auteur mieux que la plus impudique des confidences, et qui atteint, contre son gré, à l'ultime raffinement de l'art. Je surprendrai peut-être Jean en l'écrivant, ce film est cocteauesque. N'y retrouve-t-on pas le culte orphique par lequel la musique et la danse (ou la poésie) conduisent à l'au-delà, vers un *no man's land* où l'âme seule évolue en liberté, affranchie des apparences physiques et des lois du monde quotidien ? Une même lumière, à la fois hardie et parcimonieuse, est jetée sur certains rites initiatiques et l'image révélée laisse, dans les deux cas, autant de place à la crédulité conquise qu'au scepticisme réticent. On dit Cocteau prêtre et magicien. Le documentariste l'a démontré, en vérifiant le corrolaire : il a photographié prêtres et magiciens et s'est retrouvé, sans l'avoir voulu, au beau milieu de l'univers cocteauesque.

Et ce commentaire, improvisé par Rouch devant le micro, est proféré avec les mots, les accents, la diction, la voix de Cocteau. « *Coïncidence !...* », dira Rouch.

Ce soir-là, à Antibes, je n'ai pas entendu l'oracle. J'ai cru Cocteau absent, Rouch ne me fut pas révélé. Je ne me doutais pas que, quelque dix ans plus tard, je me retrouverais auprès de Cocteau, et que Rouch m'emmènerait à Wanzerbé même, rencontrer le magicien Mossi.

VERS TREICHVILLE

Néanmoins, l'Afrique, dont je ne connaissais rien, n'avait jamais cessé d'exercer sur moi une attirance que je me promettais de satisfaire un jour. Puis je vis Moi un noir. Cela précipita ma décision. En sortant du cinéma Caumartin, j'allai prendre mon billet pour Abidjan-Treichville, et je m'embarquai, muni de l'adresse de Jean Rouch.

Il fallut d'abord aller à Marseille, attendre le départ du prochain bateau de navigation mixte. C'est sur ce navire que je rencontrai les premiers Africains, sous-officiers voyageant comme moi en troisième classe, qui rentraient au pays. Les balafres qui ornaient leur visage m'impressionnaient fort, et je m'habituais lentement, moi, Nord-Américain, à entendre des nègres parler français. Une conversation avec un jeune Guinéen en civil amorça ma connaissance de l'Afrique. On y parla de l'indépendance et de l'avenir du Continent. Puis, ce fut la révélation des premières escales à Dakar, à Conakry. Déjà, j'étais conquis. Hélas ! en dehors des sous-offs noirs, la troisième classe n'était occupée que de « petits blancs » qui retournaient en Afrique, faire du CFA. D'instinct je me tenais à l'écart, mais cela ne pouvait durer. Ici commence mon journal de route :

Pour les besoins de la bienséance, j'ai senti que tôt ou tard il faudrait que je me mêle à eux. Ils formaient cercle sur le pont, pour profiter de la brise nocturne qui palliait enfin l'accablement où la chaleur nous avait tenus. Ils parlaient de l'Afrique comme le vainqueur du vaincu, et même pis. Ce n'était plus du mépris, c'était de la haine qui brûlait au centre du colloque. Chacun attisait la flambée par des récits où les détails hallucinants allaient de pair avec la plus vulgaire ironie. Il n'était question que de cannibalisme, de viol, de crasse, de fourberie, de débilité mentale... On ne savait plus de quelles justicières accusations écraser l'autochtone. Cette huile était déversée sur le feu d'une hauteur olympienne : la hauteur de la civilisation. Les anthropophages, c'étaient eux, et j'arrivais en plein festin. J'espère qu'il y eut dans la colonisation une part équitable d'amour sincère, sinon c'est à désespérer d'être homme.

LES DECORS DE « MOI UN NOIR »

3 avril : Depuis six jours à Abidjan. Emerveillement. J'habite l'Hôtel des Tropiques, en plein cœur de Treichville. Le marché est un univers concentré d'hommes et de choses, d'odeurs et de couleurs. Les rues grouillent de monde, surtout après la tombée du soleil. Tout le monde transporte tout sur la tête. Une jolie fille a sur la sienne un énorme panier plein de mangues et de bananes,

et elle tient dans ses bras un enfant qui tient dans ses mains un sein rond qu'il tête goulûment. Elle pense à autre chose. Elle traverse la rue en courant, se glisse à travers deux files de voitures, sans porter la main au panier, sans que ce panier, ni les fruits, ni le bébé, ni le sein, ni sa nonchalance, ni sa dignité n'en soient affectés.

Je m'amuse à reconnaître les décors de *Moi un noir*. Je vais tous les *soirs au bar Ambiance* dont les carreaux s'embuent de la sueur des danseurs.

Je me promène caméra à la main, lorsque je suis abordé par un noir dont l'assurance me désarçonne. Type azazou flamboyant : pantalon pied de poule, serré à la cheville, chemise éclatante découvrant largement le torse, chapeau mou planté sur l'occiput. « *Vous faites du cinéma ?*, me dit-il. *Vous avez vu* Moi un noir *? C'est moi la vedette. Votre caméra est plus grosse que celle de Rouch...* » Puis-je faire un plan de lui ? Il réfléchit : « *D'accord, mais pas trop long.* » Je tourne dix secondes, puis il commande avec un geste impératif : « Coupez. » On se reverra.

Jean Rouch n'est pas encore à Abidjan ; il assiste à un congrès d'ethnologues à Accra. Sa femme me donne rendez-vous à la piscine Aquarium, de l'autre côté de la lagune. Décor Hollywood. Piscine toute en courbes avec fontaine au milieu. Bar, parasols, luxe... Quelques baigneurs noirs parmi les blancs. Jane Rouch arrive, tout enveloppée de châles de laine noire, malgré la chaleur étouffante. Elle couve une grippe. Très belle, élégante excentrique. Cils interminables, paupières nacrées, doigts de pieds peints en noir... Propos brillants, satiriques, déroutants... Elle me parle de ses livres, de la difficulté de se passer de l'Afrique une fois qu'on l'a connue. Elle me parle de Jean, du tournage de *Moi un noir*. Rencontre d'amis. *Apéritifs. Jane me passe* une copie de deux remarquables textes écrits par les protagonistes de *Moi un noir*.

« EDWARD ROBINSON » ET « EDDIE CONSTANTINE »

Ma vie et mes aventures dans Treichville

C'était vers le 20 avril 1959, le patron Jean Rouch a proposé de tourner un film avec moi. Le cinéma, oui, le cinéma dont j'ai l'amour d'être un de ses grands acteurs, m'intéresse.

Longtemps, avant même que Jean Rouch ne m'a proposé de tourner, j'ai l'amour d'être acteur, car je crois tellement au cinéma. C'est après que j'ai demandé au patron comment le cinéaste qui a tourné « superman » s'est débrouillé à voler avec lui. Est-ce que lui aussi possède des ailes ?

Enfin, bref, passons au fait...

Manœuvre journalier à la douane (225 francs par jour) en faisant évidemment le travail de manœuvre, porter des sacs de café, cacao, farine de blé, etc. A vrai dire, je fais ce travail de manœuvre juste pour vivre, pour ne pas mourir de faim ni voler.

D'ailleurs, faire le manœuvre ne doit pas être mon travail : j'ai fait sept ans d'études à l'école primaire de Niamey, quatre ans de service militaire, deux ans et un mois de guerre dont six mois en frontières, dans le secteur de Sontay, au Tonkin, Indochine. J'ai fait la guerre avant mes vingt ans, c'est quand même indigne de ma part d'être manœuvre.

Le premier jour de tournage, c'est un samedi. Je me trouvais face à une boutique, « Treichville Elégance ». C'est un samedi soir, un samedi soir comme les autres samedis soir de Treichville car, pour moi, rien n'est changé. Le patron Rouch me demande de faire ma promenade du samedi soir, sans alors rien changer à l'habitude.

Sans rien commencer à comprendre, je marche, suivi de M. Jean Rouch et de beaucoup de curieux. D'ailleurs, je n'ai même pas le droit de chercher à comprendre, je suis venu en Côte-d'Ivoire pour chercher de l'argent et je suis sûr que le Blanc-là ne me fait pas fatiguer sans un sou, donc il faut marcher.

J'allais commencer le tournage, quand Alassane Maiga (le « Tarzan » du film) et Petit Touré (« Eddie Constantine ») sont venus, venant à ma recherche. J'étais donc devant « Treichville-Elégance », en train de faire le choix de belles chemises et chaussures, mais sans un sou en poche.

Après un court tournage devant le bazar qu'est « Treichville-Elégance », invitation fut faite au bar dancing « Espérance ». D'habitude c'est Maiga et Touré qui doivent la faire mais, ce jour-là, c'était M. Rouch qui a fait le geste.

Dans « Espérance », dancing aussi, un court tournage. Un peu fatigué, j'ai demandé congé de rentrer. Ma fête est terminée, car c'est le samedi soir seulement qui m'est fête. Le samedi soir se termine donc ainsi.



Jean Rouch et Oumarou Ganda, dit « Robinson », interprète de *Moi un noir*.

Durant toute la semaine, M. Rouch ne m'a pas quitté d'un pas. Le lendemain matin du samedi soir, un monsieur me demande : c'est un Européen, c'est M. Rouch. Et il m'a suivi, caméra en main, toute la journée. J'étais traité de con parce que je tourne un film, mais pas un film comme les autres, parce que je conte ma vie privée même. Et moi de répondre : « Ici, ce n'est pas mon pays et je suis maître de moi-même. Je dis oui et je marche. »

Les gens mêmes qui sont plus instruits que moi, à qui j'ai fait part, m'ont demandé : « Combien il t'a donné comme avance ? Même pas cent mille francs ! » Et moi de répondre : « Non, comment pourrais-je avoir cent mille francs dans une semaine de travail qui ne m'a pas empêché de faire mon travail d'habitude, manœuvre journalier au port d'Abidjan, 225 francs par jour ? »

Les mêmes personnes m'ont fait comprendre que les films coûtent très cher. Je commence à les croire. Un jour, d'ailleurs, dans le journal « Abidjan-Matin », j'ai lu qu'Eddie Constantine gagne 800 millions de francs pour un seul film. C'est donc vrai. J'ai apporté le journal au patron Rouch qui m'a dit : « Ce n'est pas possible, tu ne peux pas avoir 800 millions comme Eddie, d'ailleurs, tu n'es pas un acteur », m'a-t-il dit.

Et moi de répondre : « Pourquoi pas ? Pourquoi Eddie Constantine gagne 800 millions de francs pour un film et moi, non. Parce que manque de pot ou quoi ? Parce que je suis un noir ? »

Le film étant alors muet.

On me demande de faire le commentaire. D'ailleurs je ne comprends pas ce qu'on appelle commentaire et encore j'avais la révolte dans le cœur : les gens doivent avoir raison, c'est une combine. Le patron a su quand même me capter 5/5 en m'offrant la bière, mon chasse-cafard, et de l'argent.

J'ai vu le film : c'est parfait. Film qui m'a coûté des emmerdements, oui, des emmerdements parce qu'au moment tournage, pas beaucoup de repos. Quand je viens de travailler le midi, on me dit d'attendre sans me reposer : il faut qu'on filme ma descente de travail. Le matin, avant de partir au travail, M. Rouch m'accompagne, parce qu'on veut me filmer jusqu'au port. Si je veux partir à Port-Bouet, le monsieur veut m'accompagner.

Dans certains lieux, je ne veux pas qu'il aille, mais, comme j'ai juré d'être franc et comme j'ai dit oui, alors rien ne m'empêche d'y aller avec lui malgré les emmerdements que me cause sa présence. Enfin, concernant le tournage, c'est ainsi. Passons au temps actuel.

Aujourd'hui pas mal de progrès. *Treichville* a, pour commencer, changé de nom. (*Moi un noir*). Les journaux, la presse, les lettres adressées à Gambi-Dorothy Lamour et plusieurs choses encore m'ont fait croire encore à, pas des millions, franchement, mais à beaucoup d'argent.

Je pense que ceux qui m'ont vu en image, qui m'ont entendu faire mon récit, qui ne m'injurient ni ne me traitent de con, diront de moi : « *S'il vous plaît, Monsieur Oumarou* Ganda ! » En tout cas, c'est ça que je pense.

Sachez que je ne rêve plus d'être un boxeur champion du monde. Acteur de cinéma, je ne le serai peut-être jamais, au grand jamais, mais c'est mon rêve qui est resté gravé dans ma mémoire, car si jamais le hasard se présente devant ma porte que moi, Oumarou Ganda, retournera dans un autre film, je jure que je battrai les prof-acteurs, pas français seulement, mais du monde cinématographique du temps actuel.

D'ailleurs, pourquoi ne pourrai-je pas être acteur ? Ne *suis-je pas un Français comme* les autres, puisque nous avons la même patrie ? J'ai risqué ma peau vingt-quatre heures sur vingt-quatre sur les champs de bataille. Mes vingt ans m'ont trouvé sur le champ de bataille en Indochine, au Tonkin. Pourquoi alors je ne peux pas devenir acteur, mon rêve de tout temps ?

Enfin, j'attends l'avenir, qu'il fasse de moi un acteur. A propos, j'oublie de vous faire part de ma bagarre avec un sale et maudit Italien, marin à bord d'un paquebot dont j'ignore le nom, à cause de la charmante Dorothy Lamour, fille nigérienne que je connaissais depuis au pays, qui a profité de mon argent au moment où je venais d'Indochine.

Parce que, remarquez, je ne suis pas né manœuvre, loin de là. D'ailleurs, au pays, je ne pourrai jamais le faire. Je considère des travaux comme ça indignes de moi. Mes amis qui m'accompagnent, dans le film, Alassane Maiga, taximan à Treichville et Petit Touré, colporteur, marchand de tissus sont, aussi, actuellement à Treichville.

OUMAROU GANDA, B.P. 398, Abidjan, dit « Robinson ».

La première fois que j'ai tourné film « Treichville »,
« Moi, Un Noir », le film de M. Jean Rouch.

Je suis originaire du Niger, né le 7 décembre 1937 à Niamey, Niger. A la fin de mes études primaires, j'ai travaillé dans quelques centres administratifs et commerciaux, Postes, Télégraphe et Téléphone, Transafricaine et la Régie Générale Chemins de Fer, Travaux Publics.

Où j'ai quitté pour la Côte-d'Ivoire à l'insu de ma famille, destination Bouaké, que je quitte après un séjour de trois mois pour Abengourou où le brave ambassadeur de France (1) me trouvait. Il m'embauchait comme enquêteur dans son établissement qu'il dirigeait. Il me descendit à Abidjan, centre social de son service; après avoir fait des enquêtes migrations sur les ressortissants du Niger pendant trois mois, un mois d'enquête encore, l'enquête se termine et nous faisons maintenant le dépouillement.

Un bon jour, cet ambassadeur nous parle du cinéma. Il commençait d'abord nous parler de films qu'il a filmés comme « Jaguar ». Il nous disait qu'il veut faire un essai avec nous pour tourner un film à Treichville. Je me disais : « Tourner un film ? Que cela veut dire ? »

Il commençait d'abord avec mon ami Oumarou Ganda chaque soir avec sa caméra. Quelques jours après, son encouragement me surprit et je lui disais : « Bon, d'accord, à vos ordres ! » Mais avant de participer, quel rôle pourrais-je tourner ? Le rôle d'Eddie Constantine ? Celui que je voyais sur les écrans ? Oui.

J'ai commencé d'abord faire le colporteur sur les rues, aller à la messe, danser au « Désert » avec Nathalie, *la meilleure danseuse du cha-cha-cha, merengue, etc.* En ce moment j'avais honte et je ne savais pas l'importance du cinéma (acteur). Je ne pouvais pas faire beaucoup de gestes et actuellement, je regrette beaucoup. La où j'ai commencé montrer que je suis sentimental, c'est le moment où M. Rouch nous montre sur l'écran nos premiers passages. Aussitôt je me réagis, il était trop tard.

Je devais me montrer ce jour-là, mais hélas ! un malheur ! Je fus arrêté ce jour-là pour coups et violences volontaires avec un agent de la force publique. Ce n'est pas moi qui ai provoqué, mais des amis et je me suis dévoué pour leur amour-propre. Nous étions cinq, les trois se sont sauvés et nous deux, les malheureux dévoués, nous avons été entre les quatre murs noirs pour trois mois (c'est-à-dire cachot). A peine fini nos peines, je ne pouvais rien faire encore de bon, car j'ai encore les douleurs. Grâce aux encouragements de ce brave et

(1) Jean Rouch (titre inexplicable).

courageux ambassadeur, M. Jean Rouch, j'ai pu quand même montrer un cœur de bravoure courageux et d'enthousiasme.

Tout passe dans l'espace et mieux vaut souffrir que de mourir, et sachez que le destin n'a pas de choix.

Je peux encore faire mieux comme le vrai Eddie Constantine, parce que j'espère que je ne suis pas beaucoup instruit, mais je crois que je suis un peu intelligent, parce que je le vois souvent sur les écrans et je suis sûr et certain que je peux l'imiter avec une aide méthodique de M. Rouch.

Je peux tourner n'importe quel rôle au cinéma, mais avec galanterie, parce que je suis un gentleman. Si jamais le film rapporte quelque chose et que je suis satisfait et comme M. Rouch a promis de tourner un film en août 1959 avec Mlle Nadine, du lycée, avec la participation de la Royale Goumbé de Treichville, je me montrerai coriace sentimental avec des gestes d'un vrai acteur.

Ce que je décide maintenant, que le film rapporte de l'argent, parce que toute la population abidjanaise se moque de nous et nous devons au moins leur montrer que nous n'avions pas fait un travail inutile. D'autre part, il faut que le film se tourne ici, en Côte-d'Ivoire.

Je pense bien que le film « Moi, Un Noir » rapportera quelque chose, mais comment ? quand ? Je veux bien de l'argent et beaucoup parce que je suis venu en chercher, mais je ne me plains pas beaucoup de ce film, parce que je ne l'ai jamais vu pour pouvoir voir et corriger un jour, plus tard, d'autres défauts. Tout d'abord, il faut avoir de l'argent, surtout moi qui ai une famille et l'aîné encore de cette famille.

Je veux bien de l'argent comme tous les acteurs qui ont participé à ce film et je demande encore de tourner un autre film; je pense me montrer sur les écrans parisiens et sur tous les écrans du monde un homme sentimental qui peut faire quelque chose malgré qu'il lui manque un coup de piston.

Je pense tourner un film comme M. Rouch a promis avec une demoiselle que j'adore du fond de mon cœur, Nadine, du lycée de Cocody. Je crois que nous allons nous montrer très terribles.

Enfin, je termine ce bavardage. Mes salutations très respectueuses à M. Braunberger des Films La Pléiade et aux réalisateurs du film. Tout d'abord il faut que nous gagnions quelque chose pour pouvoir faire encore mieux. Je salue aussi M. Eddie Constantine que je vois sur les écrans et je demande s'il peut m'écrire.

Par le jeune Nigérien sans peur et sans reproche,
Touré Mohammed, dit « Petit », surnommé dans le film de M. Jean Rouch (*Treichville, Moi Un Noir*), « Eddie Constantine, Lemmy Caution. Agent Fédéral Américain ».

LE TENNIS-VAGUE

5 mai. Jean Rouch est arrivé depuis cinq jours. Avant de le rencontrer j'étais intimidé. Je ne savais absolument pas à quoi m'attendre. Une demi-heure plus tard, j'avais l'impression de le connaître depuis toujours.

Mon séjour, jusqu'ici oisif, a pris une tout autre tournure. Tous les matins on se donne rendez-vous. J'ai pénétré le milieu de l'Institut Français d'Afrique Noire, rencontré mille personnes, vu mille choses, en ai appris mille autres. Le mouvement n'arrête pas. Lorsque Jean Rouch est là, on rigole sans arrêt. Pas un moment de gravité, ou plutôt la gravité n'entrave jamais la joie. Et il parle, parle, parle... Son esprit embrasse le monde, s'ébat dans toutes les directions, étincelle, étreint les idées avec passion, nous conduit dans des voies inattendues, bifurque, danse sur place, puis éclate en galéjades loufoques et irrespectueuses qui vous laissent pantelant. La conclusion, c'est toujours une boutade.

6 mai. Rouch n'a pas tout à fait les deux pieds sur terre, ou plutôt, il les a à trop d'endroits à la fois. En ce moment, par exemple, il dirige une enquête sur la migration des Africains de l'intérieur vers la côte, enquête qui couvre toute l'Afrique occidentale. Il en organise une autre qui servira à mettre au point un plan d'urbanisation de Treichville. Cette dernière est un des effets de *Moi un noir*. Il établit une monumentale classification des ethnies africaines. Il continue un long documentaire sur la chasse traditionnelle aux lions. Il termine un long métrage intitulé *Jaguar*. Il en prépare un autre, dramatique, avec acteurs et dialogues, qui aura pour cadre le lycée de Cocody. Voilà un résumé bien incomplet de ses activités. Pourtant, chaque jour, à midi, je le rencontre pour aller à Vridy. De nombreuses personnes sont à ses trousses, suppliantes : « *Jean, X... t'attend pour les résultats de compi-*

lation... » « *Jean, Z... arrive de Paris et voudrait que tu lui donnes des explications sur tes méthodes d'enquête...* » « *Jean, le ministre de l'Intérieur t'attend à son bureau...* » Jean rétorque : « *Enfin, il faut tout de même bouffer. Que je me tape la cloche au Bardon ou que je bouffe un sandwich à Vridy, ça revient au même. Dans trois quarts d'heure, je serai revenu !* » Nous allons donc à Vridy. Trois heures après, on y est toujours.

Vridy est l'endroit le plus important dans la vie de Rouch, lorsqu'il se trouve à Abidjan. C'est la plage de *Moi un noir*, plage paradisiaque, kilomètres de sable fin bordé d'un rideau de cocotiers, mer bleue et tiède... Pourtant, le mot touriste n'y a aucun sens... « *Allez les enfants, on passe la barre...* » Et Jean se précipite à corps perdu. La barre en question peut broyer un corps humain. On s'y noie régulièrement. Merveilleuse conjoncture pour se livrer à quelques petits jeux infernaux de l'invention de Rouch. Affronter la barre à reculons, ou les *yeux fermés... Attendre la vague et, lorsqu'elle est haute comme un mur, la traverser en* plongeant vers sa base... Voir lequel d'entre nous saurait le mieux « monter » une vague, et se faire déjeter le plus loin de la grève. On compte les points. Ça s'appelle le « tennis-vague ».

Je rate une vague particulièrement violente. Je suis happé et projeté avec force sur le sable. Je n'arrive pas à m'arracher du tourbillon. Je suis sonné. Je vais boire la tasse. Tout s'arrange *in extremis*. Je sors de l'eau, couvert de plaques douloureuses d'où suinte le sang. Jean, un instant inquiet, éclate de rire en me voyant en bon état, me désigne la prochaine vague qui est particulièrement effrayante et me lance un nouveau défi.

LES LYCEENS DE COCODY

8 mai. Nous nous baladons souvent avec Nadine et Alain, deux lycéens de Cocody qui seront les acteurs du prochain film de Jean. Nous improvisons des scénarios.

JEAN : Il faut absolument que dans ce film Nadine se fasse dépuceler..

ALAIN (levant le doigt) : Je suis volontaire.

NADINE : Si vous me demandiez mon avis...

JEAN : Quelle importance ? Ce sera un vieux satyre qui te fiche un gosse et rentre en métropole. Jutra, par exemple, déguisé en marin canadien.

Ces conférences-scénario se déroulent à Vridy, au restaurant, chez Papa Tournier, directeur de l'IFAN.

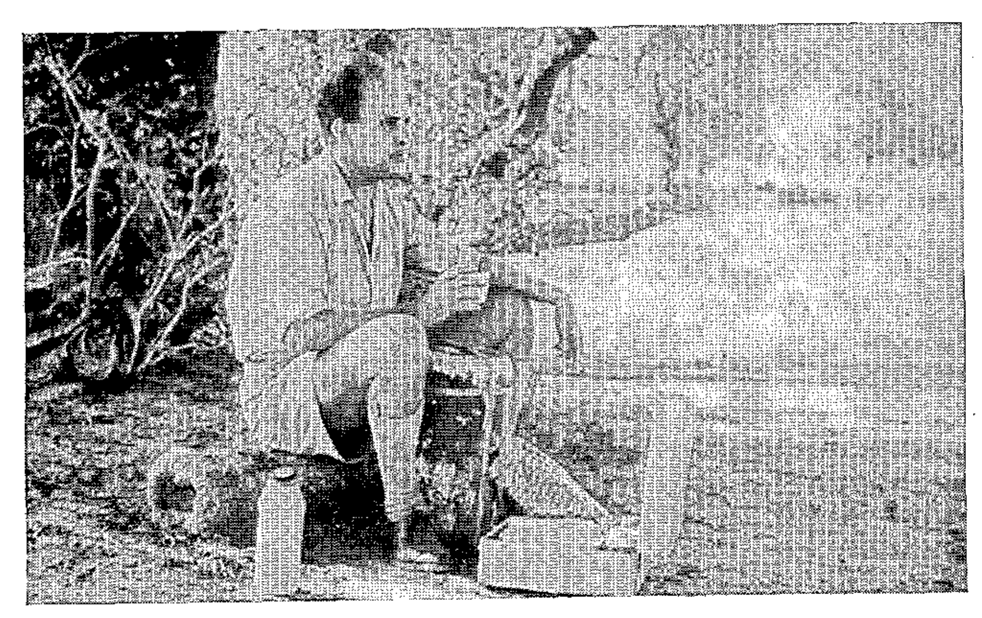
10 mai. Je n'ai plus d'argent : juste de quoi rentrer. Jean m'en dissuade. Il part demain pour le Niger et m'emmènera avec lui. Je n'aurai aucun frais. Je suis fou de joie.

Il me dépose à la poste. Le télégramme le plus incongru m'y attend. Il me vient de l'Office du Film du Canada : « *Avons appris séjour à Abidjan. Tentons poste restante stop connais-tu Jean Rouch cinéaste stop essaie communiquer avec lui pour proposer séjour Canada.* » Je tends le feuillet bleu à Rouch : « *Ce n'est pas pour moi, c'est pour vous.* » Il lit, puis aussitôt : « *Le Canada ? Bien sûr. Pourquoi pas ?* » Dois-je le croire ? Dois-je croire à tout ce qui m'arrive ?

15 mai. La bagnole toujours pas prête. Je n'ai plus que quelques sous. Le midi je me nourris d'une mangue et d'un avocat : 40 francs en tout. Le soir : un riz gras au restaurant Tourlourou : 75 francs.

Hier soir, comme presque chaque soir, j'ai assisté à la goumbé. On m'a presque forcé à danser. La foule hurlait de joie. Une sorte de triomphe ayant plus de rapport à la couleur de ma peau qu'à la qualité de ma performance.

16 mai. J'apprends des choses qui me consternent. J'aurais cru que Jean Rouch et son œuvre seraient la fierté des Abidjanais. Pas du tout. C'est précisément le contraire. *Moi un noir* vient d'être interdit en Côte-d'Ivoire. Jean y est *persona non grata*. S'il était rentré du Ghana par avion, tel que prévu, il aurait été refoulé par deux agents officiels qui l'attendaient



« Les repas pris sur le pouce, sous un arbre... »

à l'aéroport. Aujourd'hui, les deux acteurs de *Moi un noir* (Robinson et Constantine) sont convoqués chez le ministre de l'Intérieur. « *Je lui demanderai,* clame Robinson, *s'il veut qu'on montre les dockers allant chercher du travail en Cadillac, et se baignant dans la mer avec une cravate !* »

AU GHANA

18 mai. Est-ce bien vrai que nous allons partir ? La voiture est prête et chargée. Depuis le matin, Jean refuse de répondre au téléphone, et fait dire qu'il est déjà parti. On démarre de justesse et on sort par une grille, à l'instant précis où survient par l'autre grille quelqu'un qui vient voir Rouch. Nous l'avons évité de justesse. Enfin nous sommes en route.

C'est par amusement autant que par nécessité que Rouch me dicte dans l'auto un article pour le journal *Abidjan Matin,* que je transcris à la machine à écrire. Les virages et les bosses nous font parfois valser, ma machine et moi, et les fautes de frappe abondent. L'article a pour titre : « *Il n'y a pas de frontières pour la recherche scientifique.* » Il est destiné à tempérer les soupçons politiques que lui attire son éclectisme scientifique à l'égard des républiques diverses et rivales de l'Afrique occidentale.

Agnibilékrou, frontière du Ghana. Il est 18 heures passées. Le poste est fermé. Je n'ai pas de visa. La voiture est pleine de caméras et de choses interdites. Jean dérange le garde-frontière chez lui, le baratine cinq minutes et hop ! la barrière se lève. Magie Rouch !

Crépuscule. A l'embranchement de la route de Tépa, notre auto se met à dérailler et va se coucher lamentablement dans un de ces *gutters* de béton, profonds d'un mètre, dont les Anglais ont bordé toutes les routes. Rouch m'explique que son réflexe fautif est imputable au demi-sommeil où il avait sombré, et à la conduite à gauche (nous sommes en « colonie » anglaise) qui, tout à coup, l'avait littéralement « dérouté ». Ainsi penchée notre voiture a l'air triste. Elle semble prise au piège. Dans l'obscurité, un rassemblement se forme de noirs de toutes les tailles, ravis de pouvoir observer « bons blancs » dans une situation aussi cocasse. Après des manœuvres infructueuses de cales et de crics, à la lumière falote de leurs lumignons,

survient un colossal *timber-truck*, chargé d'arbres de la préhistoire. Il nous porte secours. La chaîne avec laquelle il nous remorque se rompt avec un bruit d'apocalypse. La voiture est abîmée. On peut quand même repartir.

Koumassi. On réveille en plein nuit Suzy Vianes, ethnologue, qui nous attend depuis deux semaines.

19 mai. Visite de la « mission migration » où une dizaine de jeunes enquêteurs compilent sur de vastes feuilles les réponses aux questionnaires qu'ils sont allés recueillir à travers le pays. *Rouch provoque des explosions de rire, au milieu de leur labeur appliqué et silencieux.* Il s'assure que tout marche bien, et rectifie ce qui ne va pas. Ainsi, il faudra refaire plusieurs graphiques, parce qu'à la colonne : « *Vendeur de bétail :* origine... » un des enquêteurs a cru qu'il s'agissait de l'origine du bétail et non des vendeurs. Puis c'est la série des doléances : ces trois jeunes Togolais (dont l'un porte sur son torse nu une veste de smoking élimée) qui travaillent depuis six mois à la solde d'un planteur noir, et qui n'ont pas encore touché un seul sou de leurs gages ; ou bien ce vieux Mossi, victime de racontars fallacieux selon lesquels il aurait séduit la femme du planteur et qui fut renvoyé sans être payé.

Il y a aussi le problème de S... O..., adonis de quinze ans, affligé d'une maladie honteuse qu'il dit avoir contractée aux W.C. Il faut interviewer les candidats qui viennent pour être embauchés comme nouveaux enquêteurs, tel M. Doudou Tété, Ivoirien bété de Daoula, qui porte bésicles à monture d'or. J'allais oublier Célestin, chauffeur de la mission, vif et roublard, qui sait danser la goumbé, faire des acrobaties à bicyclette, et dont le rire constant se propage incontrôlablement parmi tous ceux qui l'entourent. Fort de ce pouvoir, il multiplie les fugues et les espiègleries, où il n'aura aucun mal à entraîner Tallou.

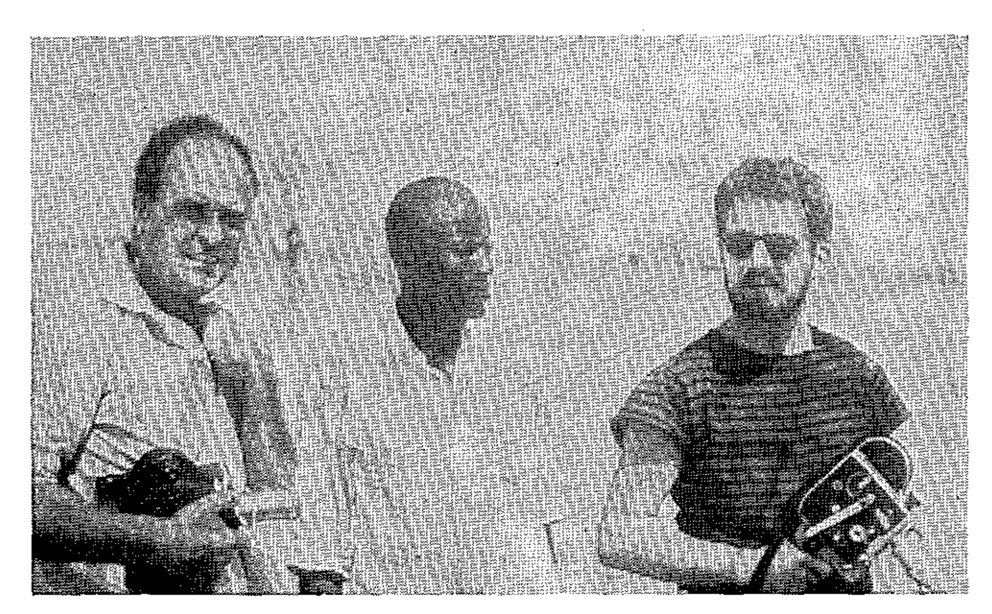
TALLOU

Mais je n'ai pas expliqué qui est Tallou. C'est un garçon que Rouch a pris sous sa protection, il y a une quinzaine d'années. Cet enfant était lépreux. Il l'a fait soigner. Puisqu'il l'a « empêché » de mourir, il se trouve responsable de sa vie, c'est-à-dire qu'il doit le nourrir et le supporter. Telle est la logique africaine. Tallou est de la race Bella, les esclaves des Touareg, race frappée, aux yeux des Africains, de la dernière des déchéances : ce sont des fils de vaincus. Tallou peut donc se permettre n'importe quoi à l'égard des copains (voler des effets, les injurier), sans que ceux-ci puissent récriminer, puisque Tallou n'a plus aucun honneur à sauvegarder. *Il* perdit son pucelage par les soins d'une génisse « noire et un peu de blanc, qui était plus bon que femme ». Son caractère, plutôt spécial, l'incite à disparaître chaque fois qu'on a besoin de lui, à verser les réserves d'eau potable dans le radiateur de la voiture, à faire cadeau des victuailles à sa « bordel » de passage, à couper la corde du canard apprivoisé, à casser sans raison et sans prévenir la gueule d'un douanier. Il est aussi victime de la sorcellerie des Haouka. Il se met parfois en transes et devient habité par le Général Malaga, personnage imaginaire. Une de ces crises incongrues faillit, une bonne nuit, créer une émeute à Koumassi. « *En somme,* résume Mme Rouch, *il a tous les charmes !...* » Jean, lui, accepte sa perpétuelle présence, non pas comme une calamité, mais comme une responsabilité. Il le trouve drôle. Parfois il le morigène : « *Tallou, un jour je te vendrai aux Touareg. Si j'en obtiens cinq cents francs, ce sera bien payé.* » Tallou sourit finalement et n'en croit rien.

DE LA VOLTA AU NIGER

A 65 km, environ, de Koumassi, on traverse la Volta à bac. Sur l'autre rive, se dresse un autre poste d'enquête de la mission migration, qu'abrite une simple paillote à la porte de laquelle on peut lire : « *Government Bureau of Statistics.* » Un des employés est en grand désarroi, parce que, s'étant blessé au pied, il constate que la cicatrice est restée rose. Il y met du cirage. Rouch est attendu avec impatience par ses enquêteurs. Avec son sourire et quelques phrases, il rétablit le contact, stimule le travail, survolte le moral.

Nous voici en Haute-Volta.



Jean Rouch, Damouré Zika et Claude Jutra.

Quel changement de paysage depuis la côte ! Plus d'arbres, pas de verdure. Du sable. Des roches. La seule végétation : des épineux, petits arbres rabougris qui ne s'ornent jamais de feuilles, mais tout hérissés d'épines robustes et menaçantes. Aussi des baobabs, arbres géants, effrayants, tourmentés, qui ont l'air de pousser à l'envers, car leurs branches ressemblent à des racines fouillant le ciel de leurs doigts tordus. C'est la savane. Les cases ne sont plus en banco (terre rouge) mais en nattes, surmontées d'un chapeau de paille pointu. A côté de chacune d'elles, des petits greniers à mil, montés sur pilotis, pour que le grain ne pourrisse pas. Les gens eux-mêmes sont différents. Ils ont la noblesse de port et de vêtement des gens du Nord. On rencontre, ici et là, des convois de nomades, en quête d'un lieu toujours nouveau.

Le voyage dure depuis quelques jours. Il se poursuit sans heurts, jalonné par l'approvisionnement en essence, par les repas pris sur le pouce, sous un arbre, ou à la lumière des phares de l'auto, mais toujours sous l'œil multiple d'une foule d'enfants rieurs et béats.

Enfin le Niger, notre destination. Ici, plus rien du pittoresque facile de la flore côtière. La chaleur règne, impitoyable. Elle étouffe toute végétation, elle assèche chaque année les rivières, elle cuit la terre et la rend craquelée comme une peau malade, elle fait éclater les massifs de granit.

Mais ce pays, dont l'atmosphère est celle des hauts fourneaux, recèle un miracle : le fleuve dont il porte le nom. Quand on en approche, avant même de l'avoir vu, on perçoit sa douce présence par je ne sais quelles effluves. Et quand, par-dessus l'épaule de son lit profond, il nous apparaît enfin, gigantesque, harmonieux et placide, c'est un émerveillement, une joie profonde, presque mystique. Dans son eau laiteuse, parmi les rougeoiements du crépuscule, je me suis baigné, et j'ai voulu adorer l'eau.

LE HEROS DE « JAGUAR »

Au Niger, les gens que l'on rencontre sont chaleureux comme le soleil et rafraîchissants comme le fleuve. Mais le plus étonnant de tous est bien Damouré Zika, pêcheur Sorko, agent technique de santé, reporter radiophonique, écrivain savoureux, possesseur de quatre femmes



Jean Rouch.

et de douze enfants. Très fin de traits, d'une élégance innée, sa prestance hiératique se double d'une ironie déconcertante qui ne connaît pas de répit. Damouré est le fil conducteur de l'œuvre africaine de Jean. Leur rencontre remonte à quinze ans, lorsque Jean parcourut le Niger en pirogue, depuis sa source jusqu'à la mer. Damouré était du voyage. Il fut son premier et principal informateur. En revanche, il doit à Jean son éducation. Dans *Les Magiciens de Wanzerbé*, c'est lui qui vient consulter Mossi. Dans *Les Fils de l'eau*, c'est lui qui joue avec le petit hippopotame. C'est lui le héros d'un film admirable, entrepris il y a plusieurs années et inachevé jusqu'à ce jour : *Jaguar*. Il fit la prise de son des *Maîtres fous*. Voici comment, dans un journal de route publié par *La Nouvelle Revue Française*, Damouré raconte le tournage d'une scène qui a mal tourné :

« Voilà M. Rouch qui gronde : « *Vite, vite, les enfants. Mettez vos tenues de* Gold Coastiers, *allez, allez!* » Et vite, vite, nous nous précipitons dans nos chiffons. Nous prenons nos nattes, bâtons et coupe-coupe, allons vers le sud, car cet arbre est beau et il a des fruits.

« Nous nous approchons, Rostanda (Rosfelder), debout comme un chef, la cellule à la main. Rouch avec sa caméra noire. Nous commençons nos actes, de là, par là, ici, là-bas, un moment je donne un coup de coupe-coupe, voilà, nous déracinons les dames abeilles qui sont en repos. Vivement, une me pique au bras. Je crie comme un grand fou : « *Des abeilles !* » En ce moment, je ne sais plus où se trouve mon coupe-coupe. Quant aux autres, hein ! je vois



Damouré Zika.

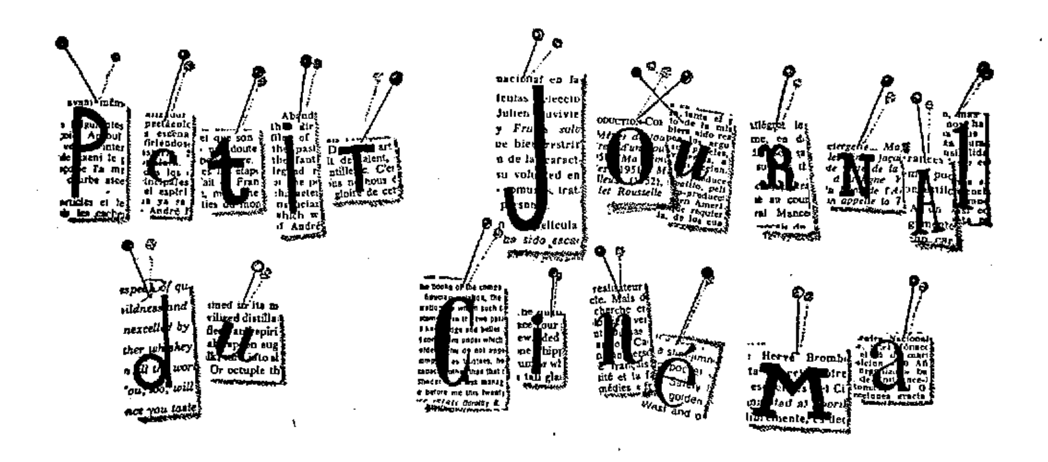
M. Rosfelder qui n'a pas eu le temps de fermer sa cellule, il se dirige vers le camion : il est vrai, en France, on fait du sport, quatre pas, quatre pas seulement, Monsieur a fait deux cents mètres et, pour M. Rouch, on ne parle pas. Je ne veux pas tout dire, car un proverbe djerma dit : Ne raconte jamais ce qui s'est passé *en brousse.* » Mais vraiment, à partir de ce jour-là, j'ai confiance aux pieds de Rouch : deux cents mètres en une demi-seconde. Chose mystérieuse et dommage d'affaires, quel avion sans moteur ! Il dépasse la route et va nous attendre loin. Ah ! les abeilles de Haute-Volta, les sacrées abeilles ! »

Avec quelques congénères, plus Damouré, Tallou et des chauffeurs africains, nous partons en Landrover faire une reconnaissance sur le terrain cher à Rouch, qu'il parcourait autrefois à cheval.

Le départ s'effectue dans la lumière diffuse de l'aube. Il est six heures du matin. Au sortir de Niamey on aperçoit, au bord de la route, à droite un squelette d'âne, et à gauche celui d'une chèvre. Chargés de pouvoirs magiques, ils avaient été placés là par le chef de l'opposition, qui avait prédit que tous ceux qui passeraient entre ces fétiches voteraient « non » au référendum.

Claude JUTRA.

(A suivre.)



HAWKS ENTIER

Dans ma critique de *Rio Bravo* (n° 97), j'omis de rendre compte des scènes coupées en France, ne les ayant point vues. Le lecteur me pardonnera peut-être aujourd'hui ce silence, que je suis en mesure de corriger : il y a une coupure de *11' 29''* entre la *42e* et la 54e minutes du film et une autre de 8' 27'' entre 1 h 14' et 1 h 23'. Ce qui fait 19' 56'' de moins sur un peu plus de 2 h 21'. Que se passe-t-il entre ces quatre points du film? *Premièrement,* après la scène de la bière sanglante, nous avons droit à un superbe soliloque de Stumpy (Walter Brennan), qui évoque le Michel Simon des grands jours, donc pas celui d'*Austerlitz*, et auquel je n'ai rien compris; mais ceux qui arrivaient à saisir cet anglais de boiteux riaient énormément. Sur ce, arrive dans la prison Colorado (Ricky Nelson), qui rapporte au shérif les effets de son patron Pat Wheeler (Ward Bond), récemment abattu. Cette scène compense la scène pénultième, où Chance reprochait à Colorado de n'avoir pas fait son travail convenablement : la valeur de Colorado rachète son erreur de jeunesse, alors que, dans la version présentée en France, la critique était plus sévère et correspondait légèrement mieux au jeu inégal de Nelson. Mais le résultat était moins bon et moins hawksien, car, dans ses films sérieux, Hawks reste fidèle aux notions classiques de progression et d'évolution psychologique (c'est le cas aussi pour le faux revirement inexpliqué de Dude par l'effet de la deuxième coupure). Tout avance sans heurt, mais sûrement. Nous revenons ensuite dans l'hôtel, où nous trouvons Carlos (Pedro Gonzales-Gonzales) et Feathers (Angie Dickinson). Angie est l'interprète le plus sacrifié par les censeurs français, puisque son rôle dans les scènes coupées est légèrement plus important que celui de Wayne. Qui dit western dit action, et on a coupé dans ce qui n'était pas action, « longueurs et sentimentalisme ». De même, il était difficilement compréhensible que l'on arrivât si vite au premier baiser : Hawks n'est pas Vadim. Ces scènes, où l'intérêt psychologique l'emporte sur l'intérêt dramatique, qu'il enrichit d'une certaine souplesse (le mot de souplesse est celui qui revient le plus souvent à propos de *Rio Bravo*), valent par leur grâce, leur attention au léger détail quotidien, et ce sont elles avant tout qui définissent l'art de *Rio Bravo* et doivent rester en notre souvenir plutôt que d'autres. Nous sommes donc à l'hôtel; Chance monte chercher Feathers; comme elle veut bien partir, il déchire la fiche de police à son nom et lui annonce qu'il dira à la Préfecture de Police de Dallas de la faire supprimer. Elle le remercie. Soudain, plan très hawksien d'un cactus nocturne, montrant l'éveil des sentiments chez le héros. C'est le matin. Chance met ses bottes, avec beaucoup de mal, car il n'a pas de femme pour les lui mettre. Et nous apprenons par la même occasion que Chance loge à l'hôtel — jusque-là nous ignorions sa vie privée. Chance va réveiller Feathers, qui a manigancé avec beaucoup d'art pour ne point partir par la diligence. Elle est au lit, et apparaît en déshabillé. Ce n'était donc pas un effet de la volonté de Hawks que de jouer sur le suspense, en ne déshabillant Angie qu'au bout de deux heures un quart, comme avait pu le croire la critique française. Chance, pudibond, se détourne, la laisse s'habiller; il s'en va lorsqu'il apprend l'arrivée de Burdette. A cette occasion, nous voyons un peu plus longtemps la ville et les figurants.

Secondement, pendant la nuit dont Dude revient *transformé, maussade et hargneux*, après son contentement de la veille, l'action est plus complexe : Feathers s'applique à raser Dude, en se servant de son bout de nez comme point géodésique. Dude rasé, elle

TABLE DES MATIERES

N°s 51 à 100

En vente à nos bureaux et dans les librairies spécialisées : 3 NF.

reste avec Chance. Ils parlent de choses et d'autres. Elle lui vante les mérites du rocking-chair qu'elle a dans sa chambre. Soudain, coups de feu. Chance se met à courir à travers l'hôtel en de très longues enjambées. Il arrive à son bureau. D'après la dispute entre Dude et Stumpy, chacun furieux, on comprend que Stumpy a tiré sur Dude qui rentrait : comme il était rasé de frais et bien coiffé, Stumpy ne l'avait pas reconnu et l'avait pris pour un ennemi. Cet incident comique vexera profondément Dude. Sur ce, Chance déclare qu'il a sommeil, phrase dont Stumpy comprend bien la signification latente, comme en témoigne l'étonnante moue inventée par l'acteur Walter Brennan. Ensuite, retour à l'hôtel, où Chance va voir dans la chambre de Feathers si Feathers y est. Il hésite, entrebâille la porte. Non, Feathers n'est pas là; elle est en bas, elle dort dans le fauteuil en tenant dans ses bras une carabine également endormie.

Comme on le voit, dans la version complète, Hawks prend bien soin de faire alterner avec chaque scène d'action physique une scène de détente qui assure l'équilibre parfait du film, rompu dans la version française où deux actions physiques se trouvent être consécutives. — L. M.

DREYER CHAMPION

Mr. Mario Fiorani nous écrit de Copacabana : « *J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre critique sur* Verboten ! *(n° 108). Le film malheureusement n'est pas encore venu jusqu'ici. Je voulais seulement vous rappeler, entre les plans les plus longues du cinéma, les plans de Drayer* (Ordet). *Il y a, vous écrivez, moins de cent plans, dans les 86 minutes de* Verboten ! *et le plus longue de ces plans est de 5' 47". Eh bien, il y a 114 plans dans les 120 minutes de* Ordet. *Parmi les plans de 3', 4', 5', il y en a 13 plus longues que 3'; de ces 13, cinq ont plus que 5' (exactement : le plan 15 : 5' 50"; le plan 24 : 5' 55"; le plan 31 : 6, 55"; le plan 41 : 5' 25" et enfin le plan 56 : 5' 10"). Excusez-moi le temps que je vous ai volé, et aussi mon affreux français.* »

Un abonnement gratuit à qui découvre quelque part un plan d'un seul tenant et de plus de 6' 55", ailleurs que dans *Rope*, bien sûr.

ART ET ESSAI

Lu, dans le très sympathique bulletin de l'A.F.C.A.E. (Association française des Cinémas d'art et d'essai), la liste des films — parmi ceux sortis en exclusivité du 20 juin au 20 septembre 1960 — « *considérés comme Art et Essai* » ou « *dignes d'être projetés hors contingent* ». La chose concerne au plus haut point l'amateur de cinéma, puisque c'est à l'intérieur de ces deux sélections que doit s'effectuer la programmation de toutes les salles de l'A.F.C.A.E. — la première liste étant bien entendu prioritaire et l'autre ne devant fournir que les programmes d'appoint, suivant tel pourcentage maximum. Jusque-là, rien que de normal.

Où les choses se gâtent, c'est à la lecture des listes en question. Voici les trois films, pour cette période, « considérés comme Art et Essai » : *La Ballade du soldat*, *Propriété privée*, *Le Voyage en ballon*. Sans doute l'académisme du premier doit-il compenser, dans ce palmarès, l'avant-gardisme du second. Le troisième n'a, en tout cas et en dehors de toute polémique esthétique, rien à voir ni avec l'art, ni avec l'essai. Par contre, *Les Dents du diable* se trouvent relégués dans la seconde catégorie. Pourquoi?

La lecture de cette seconde liste est d'ailleurs confondante; en quoi *Un Homme pour le bagne* (Guest), *Le Diable dans la peau* (Sherman), *Qui était donc cette dame?* (Sidney), *Le Bois des amants* (Autant-Lara), *Nous sommes tous coupables* (Zampa), *Vers l'extase* (Wheeler), *Et mourir de plaisir* (Vadim), *L'Affaire d'une nuit* (Verneuil), sont-ils plus dignes d'être projetés dans les salles de l'Association que les films suivants, mineurs assurément, mais infiniment moins éloignés de l'art du cinéma : *Les Combattants de la nuit*, de Tay Garnett, *Les Légions de Cléopâtre*, de Vittorio Cottafavi, *Deep in My Heart*, de Stanley Donen? Voila qui est pour nous un absolu mystère.

Je passe sous silence l'absence, dans l'une et l'autre liste, de *L'Avventura*. Simple oubli, sans doute. — J. R.

PROPOSITION

Que tous les signataires du manifeste filmé *La Française et l'amour* soient sur-le-champ frappés d'indignité cinématographique, et que l'on cesse de parler d'eux.

Ce petit journal a été rédigé par Luc Moullet et Jacques Rivette.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir.
- ★★★ à voir absolument.
- ★★★★ chefs-d'œuvre.

Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
L'Intendant Sansho (K. Mizoguchi)	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★
L'Avventura (M. Antonioni)	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★
La Dame sans camélias (*M. Antonioni*)	★★★	★★	★★★	★	★	★★★	★★	★★★		★★
La Diablesse en collant rose (G. Cukor)	★★	★	★	★★★	★★★	★★	★	★★★	★★★	★★
Le Milliardaire (G. Cukor)		★★★	★★	★★	★	★★	★	★★	★★★	
La Garçonnière (B. Wilder)	★	★★	★	★★	★	★★	★	★★	★★	★
Oscar Wilde (G. Ratoff)				★			★★			●
Crésus (J. Giono)	●	★	★	●	●	★★	★	★	★	★
Voyage en ballon (A. Lamorisse)	★	★★	★	●	●	●	★	★		★
Et mourir de plaisir (R. Vadim)	●	★	★	★	★	●	★	●	★	★
L'Affaire d'une nuit (H. Verneuil)	●	★★	★	●		★	●	●		
Le Voyeur (M. Powell)		★				●				
Liaisons secrètes (R. Quine)		●		●			●	★★		
L'Etrange Obsession (K. Ichikawa)	★★	●		●	●	●	●	★		●
Les Jeunes Années (M. Erchov)	●			●		●				★
La Bataille de Marathon (J. Tourneur)	●			★	●					●
La Française et l'amour	●	●	★	●	●	●	●	●		★
Le Chemin de la peur (L. Benedek)	●	●		●		●	●			
Drame dans un miroir (R. Fleischer)		●	●	●	●	●	●	●		●

LES FILMS



Monica Vitti dans *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni.

Le facteur rhésus et le nouveau cinéma

L'AVVENTURA, film italien de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario et dialogues :* Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. *Images :* Aldo Scavarda. *Musique :* Giovanni Fusco. *Décors :* Piero Polletto. *Interprétation :* Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, Renzo Ricci, James Addams, Dorothy De Poliolo, Lelio Luttazzi, Giovanni Petrucci, Esmeralda Ruspoli, Enrico Bologna, Franco Cimino, Giovanni Danesi, Rita Molè, Renato Pinciroli, Angela Tommasi Di Lampedusa, Vincenzo Tranchina.

L'agréable, c'est qu'il n'y a plus besoin de présenter Antonioni. Il est l'homme du jour, les queues de spectateurs s'allongent devant le Publicis et chacun range maintenant Bergman parmi les vieilles lunes. Après la saga, l'avventura. On peut prédire que *La Source* décevra.

(D'ailleurs allons-nous devenir injustes pour Bergman ? La monotonie de *La Source* déconcerte. Une belle idée de nouvelle : on viole une jeune fille dans

un bois et, quand on relève son corps meurtri, une source jaillit. Un beau document sur les objets usuels en bois taillé : coupes, coupelles, jattes, jarres... Mais le sortilège nous demeure étranger. Peut-être nous trompons-nous.)

Le dossier de presse de *L'Avventura* est un des plus riches de ces dernières années. Outre tout ce qui est paru dans la présente publication, il y a toutes les études parues ailleurs et surtout les interviews (LE MONDE, L'EXPRESS, LETTRES FRANÇAISES, CINÉMA 60) et la « Préface » d'Antonioni à son film. Il faut maintenant écrire en pensant que tout le monde a lu tout ça.

Oui, la célébrité d'un auteur qu'on aime est agréable, parce que l'on n'a plus besoin d'expliquer pourquoi il la mériterait. Les rires obscènes de Cannes auront été le dernier avertissement donné aux imbéciles : une malédiction s'achevait dans les ricanements d'un joli petit monde excrémentitiel. Ils ne pouvaient couvrir le bruit, depuis longtemps pressenti, des trompettes de la gloire.

C'est un autre regard que l'on peut jeter aujourd'hui sur l'œuvre d'Antonioni : les courts métrages, *Chronique d'un amour, I Vinti, La Dame sans camélias, Femmes entre elles, Le Cri, L'Avventura* et bientôt *La Notte*. Œuvre inégale sans doute, et l'on serait presque tenté de souhaiter, pour la beauté de la chose, qu'elle commence avec *Femmes entre elles*, car 1955 fut une année du début de la maîtrise... et, presque, qu'il n'y ait que *L'Avventura*, parce qu'elle contient aussi le plus parfait des *Femmes* et du *Cri*. Mais résistons à l'artifice de ces sortes de tentations, il n'y a pas de somme sans addition de nombres ; tel cadrage de *Gente del Po* préfigure les solitudes rocheuses de Lisca Bianca, tel déchirement intérieur qui traverse soudain un visage de *Tentato suicido* préfigure ce plan de *L'Avventura*, sur le yacht où Sandro repose au soleil, les yeux fermés, encerclant, du bras droit paresseusement levé, l'épaule et la nuque d'Anna dont le regard perdu, durci au-delà des larmes, exprime le désespoir existentiel le plus profond.

⁂

Souvent explicitées par son auteur, les intentions de *L'Avventura* ne sont plus obscures. Antonioni pose qu'il y a divorce entre la science et la morale. La science est en évolution constante et « *l'homme est prêt à se débarrasser de ses connaissances techniques ou scientifiques, quand elles s'avèrent fausses* » ; par contre, l'homme est dès sa naissance alourdi, entravé, embarrassé par un héritage moral et sentimental qu'il respecte à tort. « *Il agit, il aime, il hait, il souffre, poussé par des forces et des mythes moraux qui appartenaient à l'époque d'Homère, ce qui est une absurdité de nos temps, à la veille des voyages dans la lune.* »

Partant de là, Antonioni se défend d'avoir voulu faire œuvre de moraliste; simplement il a raconté une histoire, mais dont le substratum est indispensable à la compréhension. C'est pourquoi il a raison de dire qu'il ne faut pas y voir « *la naissance d'un sentiment trompeur, mais le mode par lequel on peut se tromper dans les sentiments* ».

Rien donc de plus clair que *L'Avventura*. Dans son entreprise de démystification, Antonioni rejoint le Kast du *Bel Age* et de *La Morte Saison*. Sur un autre ton, Kast dit : nous sommes toujours en retard d'une édition du Larousse. Périmée dans les sciences, une conception aristotélicienne de l'Univers ne l'est pas moins dans le domaine des sentiments, vive donc l'amour non-A. Antonioni et Kast sont-ils en cela marxistes ou korzybskiens ? Peu importe. Ils font en tout cas, dans le cinéma, œuvre nouvelle. D'autant plus que leurs héros ne sont pas tellement plus forts d'avoir fait cette découverte: l'inquiétude et la crispation demeurent.

Cette position est résolument « moderne ». Elle définit bien l'ambition de décrire un *world in progress*. On se demande quel obscur mal de la conscience pousse l'homme, dans le domaine des sentiments, à croire qu'il y a des vérités éternelles et des règles morales intouchables. Ce conservatisme absurde est-il le résultat d'une éducation (chrétienne dans notre vieil Occident démodé) ou est-il un élément transmissible de l'espèce ? Serions-nous victimes d'un facteur rhésus de l'hérédité sentimentale ? Si oui, pourquoi cette passivité devant cette variante de l'ordre moral ? Aujourd'hui, quand un enfant naît de parents affligés d'un rhésus contraire, on pratique une opération nommée exoguinosanguination, qui con-

siste à vider le bébé de tout son sang et en même temps à le remplacer par un sang sain. Ce qui est possible en médecine, ne le serait-il pas dans l'éducation sentimentale ? Voilà pourquoi moi, en tout cas, aux yeux du vieux Larousse, j'élève très mal ma fille. Pour son bien.

*
**

« *Tu as confié ta vie à un cheveu : ne te débats pas, sinon tu la casseras.* »

PAVESE (Le Métier de vivre, 4 déc. 1937.)

En ce qui concerne la forme et le style, il ne suffit pas de dire que *L'Avventura* a la plus belle photo en noir et blanc qu'on ait vue sur un écran (Scavarda est devenu comme Tissé pour Eisenstein), que les quelques éclairs de musique de Fusco ponctuent à la perfection une bande-son très étudiée, et que le « matériau » acteur (« *je considère les acteurs comme un matériau au sens le plus total du mot* »), Monica Vitti, Lea Massari et Ferzetti, est sans faille. Le mystère qui fait de ce film un des plus importants de l'après-guerre est ailleurs. Il s'agit, bien entendu, de la mise en scène, mais nommer le mystère n'est pas l'éclaircir. Antonioni a dit lui-même l'épuisement des techniques et des moyens courants, et qu'il a tenté la conquête d'une autre approche. Je ne saurais la définir, on ne peut vraiment percer le mystère d'un style, dans la mesure où la part d'impulsion et d'instinct échappe à l'analyse logique. Tout au plus peut-on noter un certain nombre de caractéristiques extérieures : la prépondérance de l'élément paysage (il *est* le film autant que l'intrigue ou les acteurs, sinon plus), la chance totale donnée au « bruit » de courir sa chance (il se développe dans toute sa longueur, sans intervention de la musique), le respect des durées et du *tempo* des conversations au mépris de l'habituelle convention de l'accélération cinématographique (je ne connais que *Le Fleuve* comme autre exemple de la même expérience).

Mettre en scène, c'est organiser le temps et l'espace. Le génie d'Antonioni, c'est de n'avoir pas posé des personnages devant un décor, mais d'avoir fait en sorte que l'instabilité et le mystère des sentiments (son sujet) soient exprimés d'*abord* par le temps et l'espace, avant de résulter de l'action et de ce que disent et font les héros.

Je m'aperçois tardivement, en refeuilletant « *Le Métier de vivre* » à la recherche de « *Tu as confié ta vie à un cheveu* », que Pavese, dont Antonioni est souvent si proche, a posé le problème mieux que je ne saurais le faire :

« *Il est facile de créer une œuvre d'art « instantanée » (le « fragment »), comme il est relativement facile de vivre un bref instant de moralité, mais créer une œuvre qui dépasse l'instant est difficile, comme il est difficile de vivre plus longuement que le temps d'un battement de cœur le royaume des cieux.* » Et cette tentative de réponse :

« *Il se pourrait que les* situations *stylistiques fussent tes* images récits, *c'est-à-dire une façon de présenter des images qui ne sont pas la description matérielle de la réalité, mais des « symboles imaginaires à qui il arrive quelque chose* », les personnages *du récit.* »

Et ceci enfin :

« *L'unité d'une œuvre consistera donc dans l'appartenance de tous ses moments à une même période absolue ou, si l'on veut, métaphysique.* »

Cette mystérieuse réconciliation de l'évolution du marxisme et du souvenir de la métaphysique sur le dos d'Aristote explique peut-être pourquoi *Hiroshima, mon amour* et *L'Avventura* inaugurent ce qu'il va bien falloir nommer par son nom : le nouveau cinéma.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Derrière une vitre

LA SIGNORA SENZA CAMELIE (LA DAME SANS CAMELIAS), film italien de MICHELANGELO ANTONIONI. *Scénario et dialogues :* Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Francesco Maselli, P.-M. Pasinetti. *Images :* Enzo Serafin.

Décors : Gianni Polidori. *Musique :* Giovanni Fusco. *Interprétation :* Lucia Bosé, Andréa Cecchi, Gino Cervi, Ivan Desny, Alain Cuny, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori. *Production :* Domenico Forges Davanzati. — ENIC.

La critique a ses manies. Le résumé de film en est une à laquelle, on l'aura deviné, il m'est souvent pénible de sacrifier. Elle a également ses clichés. Mais peut-être faut-il en passer par là.

Le résumé de *La Dame sans camélias*, le voici. Par paresse, je le retranscris de la fiche technique qui m'a été communiquée : « *Grâce à sa beauté, Clara Manni est devenue vedette de films faciles. Insatisfaite, Clara, qui a épousé un producteur, convainc son mari de lui donner sa chance dans une œuvre plus ambitieuse. L'échec, artistique et financier, est retentissant. Clara, désespérée, divorce, prend un amant, le quitte. Et retourne, vide d'elle-même, à son premier destin, dans une Cinecittà hivernale et grise.* » (1)

Quant aux clichés, débarrassons-nous-en pêle-mêle. Chaque film d'Antonioni les fait ressurgir comme les fleurs sous les pas d'Orphée. Désespoir, fragilité des sentiments, Pavese, incommunicabilité des êtres, Pavese, inquiétude métaphysique, et Pavese. Je ne sais rien de plus lassant que cette litanie qui demeure inchangée, chaque fois qu'il est question d'Antonioni. Non d'ailleurs que ces clichés soient dénués de tout fondement. Ce qui est regrettable, c'est qu'à force d'être répétés ils tendent à nous faire prendre des idées justes pour des préjugés.

Parmi ces clichés, il en est un, des plus tenaces, qui me servira de point de départ. C'est celui qui veut que les films d'Antonioni évoquent ces luxueux albums de mode où des mannequins de haute couture sont fixés dans des décors choisis. S'est-on seulement demandé sur quoi est fondé un tel rapprochement ? Car le cliché, il faut le reconnaître possède une indéniable force de persuasion. D'instinct nous sentons le rapprochement exact, il a le visage de la vérité. Quelle vérité ? C'est une autre histoire. La première idée qui vient à l'esprit est qu'il existe un rapport entre ces mannequins de mode et les personnages d'Antonioni : mais à l'exception des *Amiche*, et peut-être des personnages de *Chronique d'un amour* je ne vois guère quel rapport les premiers pourraient entretenir avec les candidates au suicide du sketch *d'Amore in città*, les délinquants de *I Vinti*, la faune errante du *Cri*, ou l'humanité médiocre qui évolue dans *La Dame sans camélias*. Pour rendre compte de cette impression, livrée par intuition, il faut recourir à une autre justification. Je la vois, quant à moi, non pas dans une ressemblance de personnages ou de décors, mais dans une *technique*, dans une certaine façon qu'a Antonioni de lier entre eux tous les éléments du film. Technique qui emprunte sa syntaxe à la photographie de mode.

Feuilletons avec attention un magazine de mode. Qu'y voyons-nous ? Des mannequins, idéalement maquillés et photographiés devant un paysage le plus souvent exotique, ou du moins remarquable par son étrangeté. La première impression est justement d'insolite : on dirait une figurine collée sur une vitre derrière laquelle bouge le monde. Ces photos, bien entendu, ne trompent personne. Nul n'ignore qu'elles sont obtenues au moyen d'un truquage, que les silhouettes sont découpées, puis collées sur un décor qui sert de toile de fond. Le truquage, d'ailleurs, n'entame en rien le plaisir qu'on a à regarder. L'effet recherché joue à fond. Il sert fort bien le propos du photographe qui est très exactement de faire ressortir, en l'isolant, le mannequin qui présente la mode. Et effectivement le modèle *ressort*, puisqu'il est en fait étranger à ce monde qui se dessine derrière lui, à ce *décor* avec lequel, et pour cause, il ne communique pas (2).

Le génie d'Antonioni est d'abord d'avoir élevé cette simple technique d'illustration au rang de principe esthétique, ensuite d'avoir fait endosser ce principe à une métaphysique personnelle. En photographie, la technique évoquée plus haut a un nom : c'est un photo-montage. En termes de cinéma, on pourrait dire qu'Antonioni a in-

(1) Relevons toutefois une erreur : ce n'est pas Clara qui convainc son mari de lui fournir des rôles ambitieux, mais l'inverse.

(2) Il est vrai que l'habitude des photographies non truquées se répand de plus en plus. Mais, même dans celles-ci, l'ancienne esthétique demeure.



Ivan Desny et Lucia Bosé dans *La Dame sans camélias* de Michelangelo Antonioni.

venté une nouvelle forme de montage, différente à la fois du montage classique et du montage moderne fondé sur la conquête de la durée concrète. Au montage classique, à la succession des éléments simples, il subsiste comme les modernes, leur juxtaposition à l'intérieur du plan, *mais*, à l'encontre de Welles ou de Renoir ou d'Ophuls, la profondeur du champ n'est jamais utilisée pour lier entre eux ces éléments, mais pour les isoler. Mais comment, dira-t-on, un même procédé (la profondeur de champ) peut-il avoir des effets différents ? C'est ici qu'il faut recourir à la technique des photos-montages. En somme, Antonioni joue, comme dans ces photos, sur l'irréalisme du plan américain (ou du plan-poitrine). Lorsque tel personnage, durant toute une séquence (c'est fréquent chez Antonioni), est coupé à la hauteur de la poitrine, le décor, perçu en profondeur de champ, fait obligatoirement l'effet d'une transparence. Il semble alors qu'une vitre s'interpose entre le décor et le personnage, comme dans les photos-montages où l'on voit un mannequin en fourrure se profiler sur un paysage tropical.

Soulignons qu'Antonioni accentue encore cette rupture entre les éléments du film par le choix de son décor. Il est rare en effet que celui-ci ait un rapport, fût-il symbolique, avec les sentiments qui agitent les personnages. Clara est aussi déplacée dans l'appartement luxueux de son mari qu'une girafe en feu dans un tableau de Salvador Dali. En fait, elle est *partout* déplacée. D'où cette inquiétude que nous lui prêtons et qui est le lot de tous les personnages d'Antonioni. Il semble que chacun d'eux soit prisonnier d'une cage de verre à laquelle il vient fatalement se heurter, chaque fois qu'il tente d'entrer en communication avec ses semblables. Et si Antonioni emprunte au Welles des *Ambersons* une technique de mise en place, c'est moins pour fournir au spectateur les gages d'un réalisme plus *intégré*, que pour rendre plus évidente l'absence de toute continuité du réel.

Si donc, après Paola, Clara paraît

déracinée, nous savons que c'est parce que, à l'instar de ses semblables, elle n'a jamais été enracinée, implantée véritablement dans un paysage auquel elle eût pu ressembler. *La Dame sans camélias*, c'est Clara dépossédée du réel, Clara qui vit tragiquement l'expérience de la discontinuité du temps.

Pour maintenir cette singularité, cette insularité de chacun des éléments du film, la direction d'acteurs devra nécessairement être alignée sur la technique d'illustration. Elle aura pour mission de briser les acteurs, de rogner jusqu'à l'âme ce qui les rend communicatifs, de les réduire proprement à l'état de pions qu'il ne suffira plus que de faire bouger sur l'immense échiquier du film. Le second plan de *La Dame sans camélias* illustre admirablement cette maîtrise, et surtout l'adéquation parfaite entre le procédé et le but recherché. Clara entre dans un cinéma et son profil se détache un instant sur une image du film *où elle joue elle-même*. Plan qui résume tout le film, peut-être tous les films postérieurs d'Antonioni. Clara est devant cet écran comme elle sera devant le monde, devant son mari, devant son amant, devant elle-même : devant une fenêtre qu'elle ne parviendra pas à ouvrir.

Ceci suffira, je pense, à montrer comment la réussite d'une œuvre est toujours tributaire d'une technique, ou, inversement, comment une technique, lorsqu'elle est maîtrisée et conduite dans ses dernières conséquences, renvoie obligatoirement à une métaphysique. La grande réussite de *L'Avventura* est d'avoir porté à son point de plus grande fusion le comment et le pourquoi d'une œuvre. Mais cette œuvre, n'est-ce pas à l'auteur de films moins parfaits que nous devons en rendre grâce ? A l'auteur de *La Dame sans camélias*.

André S. LABARTHE.

L'Ouest revisité

HELLER IN PINK TIGHTS (LA DIABLESSE EN COLLANT ROSE), film américain en Technicolor de George Cukor. *Scénario:* Dudley Nichols et Walter Bernstein, d'après un roman de Louis L'Amour. *Images :* Harold Lipstein. *Musique :* Daniel Amfitheatrof. *Interprétation :* Sophia Loren, Anthony Quinn, Margaret O'Brien, Steve Forrest, Eileen Heckart, Edmond Lowe, Ramon Novarro, George Mathews, Edward Binns, Warren Wade, Frank Silvera, Robert Palmer, Leo V. Matranga, Cal Bolder, Howard McNear, Taggart Casey. *Production :* Carlo Ponti-Marcello Girosi, 1959. *Distribution :* Paramount.

Une troupe de pauvres comédiens déambule à travers un Far-West guère moins sauvage que le Pérou du *Carrosse d'or*, à peine mieux préparé à accepter la présence des acteurs et le message du théâtre. Ils jouent la comédie, ils rencontrent le *western* : voilà le thème du film de Cukor.

J'ai mentionné *Le Carrosse d'or*. Une plus ample comparaison serait vaine. Aussi bien le film de Renoir atteint-il à un absolu de beauté qui ne saurait être très souvent égalé. J'en profiterai cependant pour situer sommairement les deux films. Dans le Renoir, la confrontation du monde du spectacle et du monde tout court aboutit, chez les comédiens, à la révélation de leur vérité intérieure et des vérités communes à l'art et à la vie. Dans le Cukor, il y a simplement, sur un plan apparemment mineur, fécondation et justification du spectacle par le spectacle, de la gratuité par la gratuité. Le monde de la gratuité et de la nécessité, de la séduction et de la violence s'affrontent. Celui-ci exclut qu'on se regarde vivre ou qu'on s'attarde devant une affabulation de la vie, dans celui-là on a choisi de faire passer la nécessité par la gratuité et, en même temps qu'on s'offre en spectacle pour gagner sa vie, on vise à offrir le spectacle de la beauté. Cukor, à partir de ces deux éléments, nous démontre la nécessité de la gratuité.

A des hommes vivant dans un monde qui pour eux n'a rien de fabuleux, les comédiens vont offrir un spectacle, dans tous les sens du mot, fabuleux.



Steve Forrest et Sophia Loren dans *La Diablesse en collant rose* de George Cukor.

Voilà le choc primordial que nous devons ressentir. Or le monde de l'Ouest nous apparaît déjà à nous comme un monde spectaculaire, très précisément, un monde fabuleux : il est le décor éternel de la grande fable de l'Ouest où la stylisation des mœurs et des modes a fini par aboutir à un stéréotype (rien ici de péjoratif dans le mot), assez éloigné de ce que fut la réalité, telle que nous la restituent les documents de l'époque. Ceux qui figuraient dans *La Ville de l'or* de Colin Low, ceux qu'utilisa naguère aux Etats-Unis l'émission télévisée, *l'Amérique au temps de Mark Twain* (dont une admirable photo de Calamity Jane).

En somme : dans un monde déjà ressenti par nous comme fabuleux, la fable était destinée à perdre de son pouvoir de fascination.

Seule solution : introduire un facteur d'étrangeté dans la peinture de l'Ouest de sorte que celui-ci nous soit un spectacle aussi neuf que doit l'être pour lui la représentation de « La Belle Hélène » ou de « Mazeppa ». La même distance doit s'établir entre les spectateurs au premier et au second degré et leurs spectacles respectifs. Il se trouve alors qu'au moment où nous assistons à la représentation théâtrale, ces distances s'ajoutent, l'effet voulu est obtenu : nous ressentons le choc du film, le choc de « Mazeppa », et le choc ressenti par les spectateurs de « Mazeppa ».

De quelle nature devait être ce fac-

teur d'étrangeté ? Une stylisation encore plus poussée dans la voie déjà suivie par le *western ?* Evidemment non, puisqu'il fallait anéantir la fabulation. Une seule voie restait ouverte : celle de la reconstitution minutieuse et datée, celle prise par Cukor dont le film se trouve être ainsi un véritable document — le premier du genre — sur ce que j'appellerai grossièrement : L'Amérique 1900. Une autre nécessité saute aux yeux : seule une Amérique « défabulée » pouvait recevoir le choc de l'Europe fabuleuse.

Mais il est évident que les personnages et décors de l'époque peuvent être vus aujourd'hui comme pittoresques, baroques. C'est précisément ainsi que Cukor choisit de les voir car, ce néo-Far-West, il faut aussi qu'il reste spectaculaire. Brisant avec la stylisation, Cukor débouche sur le document et le document le renvoie à une autre stylisation, une autre fabulation. Voir ce que je disais plus haut, concernant la gratuité et la nécessité.

Ce monde de l'Ouest reste aussi celui de l'action. On ne se regarde pas, on regarde d'où vient le danger. Ce qui d'emblée caractérise le monde des comédiens, c'est sa fuite devant le danger. La poursuite initiale (choc visuel des chariots rouges et or dans le cadre de l'austère et sauvage biosphère du *western*), née d'une minable escroquerie, finit par avorter. Ceux qui ont choisi de vivre en séduisant, ne peuvent acepter la lutte violente pour la vie. C'est là une attitude féminine : dans le monde de la virilité, s'installe (un détail visuel le concrétise : Quinn dans « La Belle Hélène », fardé, bouclé, attifé d'oripeaux pseudo-grecs [1]) celui de la féminité. Homme du spectacle, modeleur de féminité, Cukor sait de quoi il parle et parle de ce qu'il aime.

Ce monde du chatoiement et de la poudre aux yeux est aussi celui de la grâce et de la paix. Tout autant que la rutilance des chariots, le définissent (au milieu des tonalités sombres des saloons, poussées au noir dans l'extraordinaire bureau du patron) celles bleues et blanches de « Mazeppa », ellesmêmes reprises dans la chambre d'hôtel. Couleurs féminines, poussons plus loin : virginales.

Au sein de cet univers, le cheval de Mazeppa figure l'intrusion du risque (il y a risque effectif pour l'actrice) et cet élément essentiel du *western* jouera son rôle capital quand, précisément, le théâtre et le *western* se trouveront coïncider à la fin du film. Pour avoir consenti à sacrifier au monde de la violence, Quinn pourra dès lors reconquérir sa belle partenaire.

Mais c'est seulement à l'intérieur du théâtre que Quinn a pu se révéler. Audehors, le danger le trouve, comme ses camarades, désarmé. Sans Marbry, le « dur », ils n'auraient pas survécu. C'est l'épisode de la défaite, de la terrible ascension de la montagne dans le dénuement progressif et le decrescendo général des couleurs. La petite troupe jette des feux de plus en plus rares (la vieille actrice est la seule à avoir gardé un peu de sa théâtrale vitalité, d'où un peu de rouge et de roux) et le décor devient livide. Ultime aboutissement : la tempête, la neige, le blanc. Le désert, la plaine, le torrent feront réapparaître les couleurs et, arrivée dans la ville, la troupe recréera de toutes pièces son univers chatoyant de costumes et de décors.

Ce que j'ai voulu indiquer en m'étendant ainsi, c'est qu'à la limite on pourrait concevoir le film réduit à un pur jeu de couleurs qui suffiraient à elles seules à raconter l'histoire (les couleurs seules des vitraux « racontent » la religion, qui à l'origine servaient à illustrer une anecdote édifiante), encore que Cukor ne soit pas de ceux (Fritz Lang par exemple) qui sont allés le plus loin dans cette voie : comme on a pu le voir, la coïncidence entre l'itinéraire spirituel et géographique ne dépasse guère le stade du symbolisme. Le film est de toute façon un bel exemple (il y a des évidences qu'il faut répéter) de la consubstantialité de la « forme » et du « fond ».

A ce titre, tous les niveaux du film se nécessitent mutuellement et ici je renvoie à ce que j'ai dit concernant la stylisation et le document. Cette grosse matrone, ces rustres à chapeaux et moustaches (plan des ouvriers réparant la ligne télégraphique) sont à la fois vrais (ils sentent encore leur Europe natale) et auréolés d'une beauté de légende. De même les décors, tous absolument étonnants, dont celui de la mission qui réussit, suprême raffinement, à être à la fois austère et baroque.

(1) Je signale, à tout hasard, qu'il n'y a pas ici d'intention psychanalytique sous-jacente.

Aussi bien le film en arrive-t-il à déboucher sur le document sociologique. Voyons la femme : une scène suffit à nous dépeindre sa position dans un univers de violence qui, à titre de compensation et aussi par simple réflexe de conservation sociale, impose un respect exacerbé de la femme. « *On ne se moque pas du mariage, à Cheyenne* », déclare le propriétaire du théâtre, indigné, lors de la répétition de « La Belle Hélène ». On supportera par contre aisément (on débouche ici sur l'hypocrisie) l'érotisme ambigu de la scène où Mazeppa est entièrement gainée d'un collant rose qui la dénude autant qu'il l'habille. Ceci est d'ailleurs le contrepoint visuel de l'idée qui consiste à donner à la diablesse en question le nom d'« Ange ».

Je mentionnerai aussi que nous avons dans le film le portrait le plus réaliste sans doute qu'on ait jamais tracé des derniers Indiens, pourris par une civilisation qui en a fait des sauvages. Ils sont à l'affût de voyageurs à attaquer, ils se précipiteront, fascinés, sur les robes, les étoffes éclatantes qu'ils agiteront un instant avant d'être abattus par Marbry.

Détail qui a déjà un peu de la gratuité de la pure idée de mise en scène. Gratuité, je le reprécise, qui est une autre forme de la nécessité et peut, doit même parfois, contredire la logique et la vraisemblance. Ainsi en est-il de cette extraordinaire trouvaille : le patron du *saloon* voulant surveiller sa salle a découpé un panneau dans la cloison. Sur la cloison est peinte une femme nue. Le panneau s'ouvre à l'exact emplacement du sexe. Ce genre d'observatoire doit en principe être discret, il est amusant de penser que celui-ci est certainement le point de mire de tous les regards.

Et Sophia ? Elle incarne un type de femme que j'abhorre et pourtant ici je la trouve supportable. Il est donc à penser que ceux qui précédemment la supportaient la trouveront ici tout bonnement admirable. Elle est en tout cas, à elle seule, un spectacle.

Spectacle pour et par le spectacle, *La Diablesse en collant rose* démontre, absolument à tous les niveaux, la beauté de la nécessité et la nécessité de la beauté.

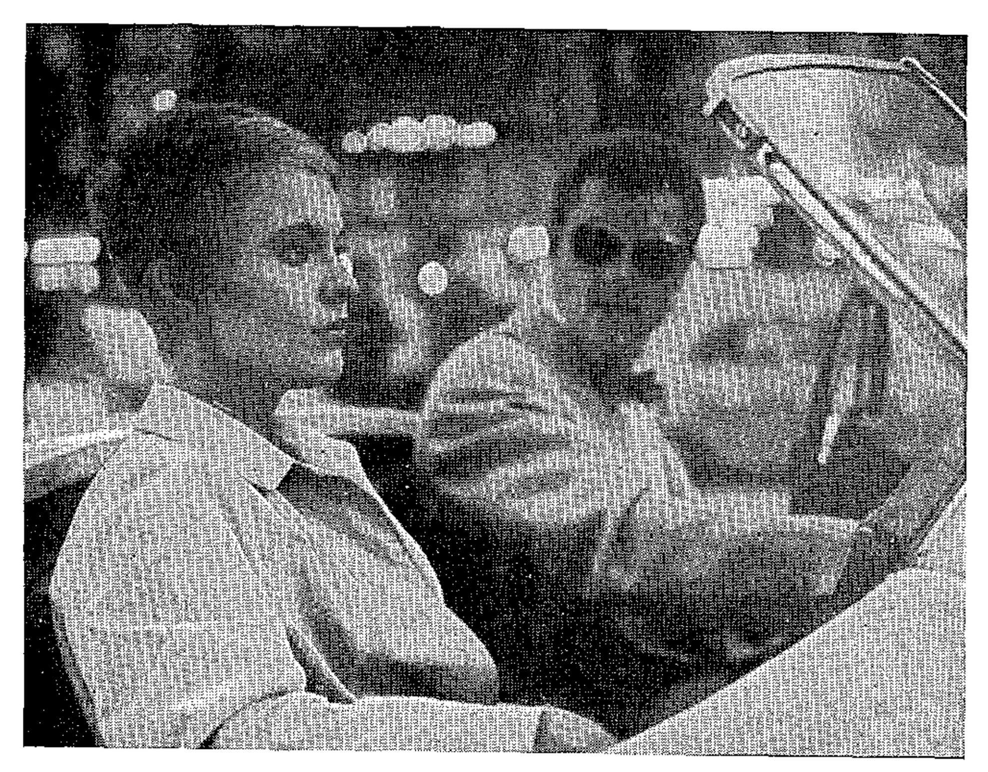
Michel DELAHAYE.

Les vieux de la vieille

L'AFFAIRE D'UNE NUIT, film français d'HENRI VERNEUIL. *Scénario :* Jean Aurenche et Henri Jeanson, d'après le roman d'Alain Moury. *Images :* Robert Lefebvre. *Décors :* Robert Clavel. *Musique* : Martial Solal. *Interprétation :* Pascale Petit, Roger Hanin, Pierre Mondy.

Il est bien loin le temps où Truffaut pouvait, en toute sérénité, définir les tendances du cinéma français. A l'époque la situation était claire : d'un côté il y avait des jeunes révoltés qui piaffaient d'impatience, empressés de rompre les barrages d'un service d'ordre peu convaincu, et de l'autre, ceux dont la simplicité dans la combine constituait encore une sorte de pureté. Aujourd'hui, après une querelle farouche, nous retrouvons anciens et modernes fondus dans un invraisemblable *melting-pot*. Le désordre règne dans le cinéma français et il ne reste aux critiques que deux solutions : soit courir s'enfermer à la Cinémathèque pour s'abîmer dans la contemplation d'un art total, rassurant et éternel, soit faire face à un inquiétant confusionnisme.

Première pièce du dossier, *Les Vieux de la vieille* (le titre est éloquent). Cette coalition Audiard-Grangier-Gabin-Fresnay-Noël-Noël n'est rendue possible que grâce à la présence d'un ennemi commun. Cet ennemi, on devine évidemment qui cela peut bien être : voilà déjà une victoire par l'absurde de la Nouvelle Vague. L'entreprise est d'ailleurs assez semblable à ce que Roger-Ferdinand a tenté pour la scène, avec une pièce démagogiquement intitulée *Les Croûlants se portent bien*. Comme, d'une part, le théâtre n'est pas notre affaire, et que, d'autre part, il serait de mauvais goût de critiquer ce



Jean Seberg et Van Doude dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard.

bulletin de santé, considérons déjà comme un premier point acquis pour les jeunes le fait que, spontanément en face d'eux, certains artistes soient amenés à vanter leur sclérose intellectuelle et leur sénilité (ceux qui ne se sont jamais senti visés, Renoir, Cocteau, Picasso, etc... disent : « *L'avant-garde, c'est nous.* ») Toutefois cette attitude n'est pas aussi accablante qu'elle pourrait le laisser supposer, car elle ne manque pas d'un certain courage : les grognards ont des défauts, mais après tout ce sont des combattants.

Mais que dire de ces Francis Power de la pellicule qui, après avoir regardé de haut les tentatives des jeunes metteurs en scène, en sont réduits à braquer des téléobjectifs sur leurs moindres réactions, dans l'espoir d'en trouver le secret ? Le mal est d'autant plus grand que, jusqu'ici, ces espions, comme dans les mauvais films policiers, ne se sont procurés que la moitié de la formule. Ouvrons un peu le dossier : il est accablant. Nous pouvons y lire le nom des auteurs les plus chers payés et les plus chers vantés de l'ex-tradition de la qualité, Aurenche, Clément, Jeanson, Verneuil.

En voyant *Plein Soleil,* Jean-Pierre Melville s'est écrié : « *J'ai l'impression d'assister à un film de Chabrol.* » Cette boutade est plus que justifiée par la lecture du générique du film dans lequel se côtoient non seulement Paul Gégauff et Henri Decae, complices habituels du père (ou plutôt du grand-père) des *Cousins,* mais encore Patricia Highsmith qui écrivit le scénario de *L'Inconnu du Nord-Express.* (On peut se souvenir que, dans ces mêmes CAHIERS, Jean Domarchi entreprit, il y a deux ans environ, une étude sur les rapports de *L'Inconnu* et des *Cousins.*) Mais si Chabrol, après dix ans de contemplation et un certain nombre d'affinités électives, a réussi à se pénétrer de l'esprit du maître du sus-



Pascale Petit et Roger Hanin dans *L'Affaire d'une nuit* d'Henri Verneuil.

pense, René Clément, par contre, n'a rien compris. Il n'est que de citer, entre autres, l'absence totale de stylisation dans le jeu de Ronet, Delon et Laforêt, stylisation qui est cependant la règle d'or dans ce genre d'entreprise.

Résultat : en voulant contenter tout le monde et son producteur, René Clément a réussi à s'aliéner la confiance de son vieux public, habitué aux comédies psychologiques, et n'a pas su gagner une audience auprès de la nouvelle génération.

Cependant on n'hésita pas à recommencer l'expérience dans *L'Affaire d'une nuit.* D'*A bout de souffle,* Henri Jeanson avait dit : « *C'est un film dont je suis jaloux.* » Je ne croyais pas qu'il en était jaloux à ce point. Aidé par l'inévitable Aurenche et par le malléable Verneuil, il a essayé d'embourgeoiser Belmondo pour l'introduire plus facilement dans la tradition de la qualité. Rien n'y manque, les monologues intérieurs qui prennent à parti les comparses. (« *Quel con, ce type !* » « *Cette fille, je me l'enverrais bien !* » etc...) les paris que l'on fait à soi-même. (« *Je fais trois fois le tour de la place en voiture et, si elle n'est pas descendue, je m'en vais.* ») Les références très discrètes et très prudentes à la guerre d'Algérie, etc... La photo de Robert Lefebvre s'efforce naïvement de faire nouvelle vague et, en extérieur, ne rate aucun regard de passant dans l'objectif. Enfin à tous les point de vue, on se veut anticonformiste. Seulement la leçon a été mal apprise car, en ce qui concerne la forme, on peut très bien filmer la caméra au poing ou dans un fauteuil à roulettes, mais il faut qu'un montage très rapide vienne estomper toutes les imperfections du tournage. Pas question, comme c'est le cas dans cette ténébreuse *Affaire d'une nuit,* de découper les scènes d'une manière classique et solennelle.

D'autre part, on peut très bien faire dire à un personnage un monologue intérieur, mais encore faut-il que ce personnage ait une vie intérieure.

Or, le riche fils de famille incarné par Roger Hanin n'a absolument rien d'un héros qui aurait préféré le néant au désespoir. Sa révolte est purement factice, et l'on n'a retenu du poème d'amour de Godard que la seule possibilité d'avoir recours à un vocabulaire un peu plus cru. En dernier lieu, le mari cocu, interprété par Pierre Mondy (qui prend désormais dans cet emploi la place de Bernard Blier), est absolument inadmissible puisqu'il concentre sur lui toute la bêtise humaine. Inutile d'ajouter que ce film n'a satisfait ni les amateurs d'*Adorables Créatures*, ni ceux de *Charlotte et Véronique*.

Claude de GIVRAY.

L'école de Vienne

THE APARTMENT (LA GARÇONNIERE), film américain en Panavision de BILLY WILDER. *Scénario :* Billy Wilder et I.A.L. Diamond. *Images :* Joseph La-Shelle. *Musique :* Adolph Deutsch. *Décors :* Alexandre Trauner et Edward G. Boyle. *Interprétation :* Jack Lemmon, Shirley Mac Laine, Fred Mac Murray, Ray Walston, David Lewis, Jack Kruschen, Joan Shawlee, Eddie Adams, Hope Holiday, Johnny Seven, Naomi Stevens, Frances Weintraub Lax, Joyce Jameson. *Production :* Billy Wilder — Mirisch Company, 1960. *Distribution :* Artistes Associés.

Billy Wilder n'est pas un tendre. Encore moins un raffiné. Sa caméra n'est pas un œil, mais un groin. Elle aime à soulever les détails sordides, à renifler les univers à la limite de la putréfaction. De *The Lost Week-End* à *The Apartment*, en passant par *Sunset Boulevard*, *Le Gouffre aux chimères*, *Sabrina*, *Sept ans de réflexion*, *Some Like it Hot*, etc., son œuvre nous offre l'image d'un monde faisandé et grimaçant.

Ce préambule laisse clairement percevoir l'estime relative que je porte à l'auteur. D'où l'heureuse surprise éprouvée à *La Garçonnière*.

Rien de moins charmant que cette histoire d'un modeste employé d'assurances qui, par souci d'avancement, prête son appartement à ses supérieurs pour leurs fredaines extra-conjugales. Jusqu'au jour où la fille qu'il aime, menée chez lui par le directeur du personnel, tentera de s'y suicider. Notre héros la sauvera, la soignera et finalement la conquerra au détriment de sa situation. Ils seront heureux mais chômeurs.

La morale de cette histoire part d'un grand fonds de méchanceté. Dans un monde conditionné, fonctionnarisé, hiérarchisé, la réussite sociale n'est possible qu'au prix des plus basses compromissions. Plus les royautés disparaissent, plus la courtisanerie généralisée triomphe. *The Apartment* c'est, en quelque sorte, l'apologie et la condamnation du « paillasson ». Comme on le voit, le sujet dépasse singulièrement le cadre américain. On l'imagine tout aussi bien traité par un nouveau Gogol, en Union Soviétique, ou par un jeune Courteline, en notre Cinquième République. C'est pourquoi le plus grand reproche que j'adresserai à Wilder, c'est de ne pas avoir répondu aux possibilités du sujet. Il tenait un chef-d'œuvre. Il n'a réussi qu'un bon film.

La faute en incombe à sa complaisance envers soi-même et son propre style. Ex-scénariste, il a conservé l'amour des situations bien développées selon un processus interne d'une grande rigueur logique. La première heure de son film est un modèle de construction. Aussi impeccable que du Feydeau. Hélas, il choit ensuite dans le pathos. Même si la sentimentalité est plus apparente que réelle et cache plus de méchanceté que de douceur, n'empêche que la comédie perd de son mordant. L'eau de rose se mélange mal au vitriol.

Et puis, il y a le goût de Billy Wilder. Reconnaissons qu'il est franchement mauvais, très baroque viennois fin de siècle, pimenté d'une tendance personnelle à affectionner les situations scabreuses et les spectacles répugnants. Il faut avoir l'amour du morbide pour vouloir attendrir, même sans faire rire, pendant plus d'une demi-heure, par la vue des soins médicaux donnés à une



Jack Lemmon dans *La Garçonnière* de Billy Wilder.

suicidée. Cette laideur se retrouve à tous les échelons de la mise en scène. Une photographie où les noirs abondent, les décors écrasants et tristes, un jeu d'acteurs à la fois allusif et appuyé, selon la tradition de Lubitsch, sans en avoir la grâce et la vivacité. Bref de l'expressionnisme 1925, remis au goût du jour.

Mais, malgré ces défauts, ce style existe. Il exprime une vision du monde fort cohérente. Pour Wilder, les hommes se traînent dans la fange. Leur condition, du fait de leur veulerie, est quasiment désespérée. Le salut ne peut venir que d'une prise de conscience de cet état. La nostalgie de la pureté naît d'un dégoût profond. Les personnages de Wilder, en définitive, sont des romantiques, des idéalistes, plongés dans la turpitude, elle-même conséquence de la décadence d'une civilisation, du pourrissement d'une société. La direction des acteurs sera basée sur la grimace. Celle-ci n'est pas une commodité. Elle traduit un trouble fondamental, une répulsion morale, une souffrance secrète envers l'avilissement que leur imposent des structures sociales qui bafouent le droit à la plus élémentaire dignité humaine.

On aura reconnu là une vision commune à nombre de cinéastes hollywoodiens venus d'Europe centrale. En particulier de Vienne. Il y aurait un article à écrire sur ce que l'on pourrait appeler « l'Ecole cinématographique de Vienne ». Des Viennois d'origine, comme Von Stroheim, Sternberg, Lang, Preminger, Ulmer ou Wilder et des gens qui, bien que nés dans d'autres lieux, ont eu une formation artistique viennoise, tels que Lubitsch ou Max Ophuls, ont tous en commun cette vision pessimiste du monde. On peut l'expliquer peut-être, et d'une façon superficielle,

par le fait que leur enfance s'est déroulée dans une société en pleine décadence, qui s'effondra en 1920. Ils sont donc moins enclins que d'autres à l'indulgence. Plus lucides, ils voient mieux les lézardes d'une civilisation dans tout son éclat. Ils n'ont pas à pardonner les faiblesses, encore moins à les excuser. Tous, au contraire, les dénoncent avec violence. Ils savent que les gens sont mauvais, parce que la société, dans sa structure, les condamne à l'être. Il faut donc les fustiger pour leur restituer le désir des valeurs nobles. Les uns le font avec un génie du style rare, d'autres avec virulence. Wilder, lui, a choisi la vulgarité outrancière. Il choquera les délicats. Mais on ne peut lui dénier, malgré une roublardise certaine, un grand fonds de sincérité.

Jean DOUCHET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Entre deux mondes

ET MOURIR DE PLAISIR, film franco-italien de ROGER VADIM. *Scénario :* Roger Vadim, Roger Vailland, Claude Brulé, Claude Martin, d'après la nouvelle « Carmilla » de Sheridan Le Fanu. *Images :* Claude Renoir. *Décors :* Jean André. *Musique :* Jean Prodomidès. *Interprétation :* Mel Ferrer, Elsa Martinelli, Annette Vadim, René-Jacques Chauffard, Marc Allégret, Alberto Bonucci, Serge Marquand, Gabriella Farinon, Renato Speziali, Edythe Peters, Gianni di Benedetto, Camilla Stroyberg, Nathalie Leforet. *Production :* Films E.G.E. (Paris) — Documento Film (Rome).

Que penser du dernier Vadim ? On est tenté de répondre : rien. Car la critique ne peut s'exercer que sur de « l'existant ». Ici un vide béant et consternant vous engloutit, tandis que le cinéaste se contente de feuilleter les pages d'un album d'images coloriées, d'ailleurs souvent jolies. On les regarde d'un œil distrait, et elles s'estompent bien vite après la projection.

Pourtant Vadim disposait d'un atout de choix : un conte de Sheridan Le Fanu. Or l'admirable *Vampyr* de Dreyer combinait deux nouvelles du même auteur. Et le « Dracula » de Bram Stoker inspirait à Murnau son fameux *Nosfératu.*

Dès les premières images du film on comprend son ambition : rajeunir la nouvelle de jadis, en la transportant dans notre époque et en y étayant les événements surnaturels d'une explication ordinaire. Une histoire de dédoublement de la personnalité, taillée dans un freudisme élémentaire, prétend entremêler ses fils à la toile de Le Fanu. On a l'air de vouloir dire au spectateur : choisissez vous-même le dénouement qui vous paraîtra le plus satisfaisant. Le procédé n'est pas neuf. Il a permis notamment à John Dickson Carr de nous offrir un des chefs-d'œuvre de la littérature policière : « La Chambre ardente. » Ce roman nous transportait d'abord en plein fantastique, mais, à l'instant même où la solution logique et naturelle se découvrait, un renversement de la dernière seconde remettait tout en question. Je veux bien accorder à Vadim le droit d'user de cet astucieux moyen. Mais encore faut-il que les deux explications se combinent avec rigueur. Au lieu de cela, notre cinéaste insiste lourdement, aux premières images, sur les penchants de Carmilla pour son cousin (où est le mal, je vous le demande?). Dès lors, plus possible de créer une atmosphère poético-mystérieuse. Vadim ne se donne pas la peine de construire son scénario. Seules quelques scènes semblent le fasciner : le baiser échangé entre les deux jeunes femmes, ou entre Carmilla et Leopoldo. Toutes les autres séquences ne visent qu'à meubler les interstices, un peu à la façon de ces films égyptiens qui ne se déroulent que pour permettre à un Tino Rossi arabe de chanter deux ou trois airs nostalgiques.

Toute histoire extraordinaire évolue, comme un problème de mathématiques, à l'intérieur d'un système d'hypothèses qu'il convient d'exposer quelque part. Ici, il s'agira de définir le vampire et d'énumérer ses caractéristiques : peur du jour, répugnance à l'ail, succion du sang, le pieu enfoncé dans le cœur, etc. Dreyer et Murnau avaient choisi le moyen le plus simple : le recours à de vieux ouvrages que lisaient les protagonistes. Vadim a voulu innover. Mal lui en a pris : les discours de Serge Marquand et les dialogues des bonnes rappellent les plus mauvais

films français. La comédie, qui entend servir de contrepoint à la peur, s'enlise dans la vulgarité.

Sur le plan visuel, le fantastique cinématographique nécessite des trucages, capables de soutenir la représentation du surnaturel. Entendant une fois de plus se passer des procédés ordinaires, Vadim tombe vite dans la laideur et le ridicule (corsage ensanglanté d'Annette, rêve d'Elsa).

Alors le film nous révèle son maigre secret : Scénariste incohérent, Vadim-réalisateur ballotte entre deux styles : ancienne et nouvelle « vague » (si ce terme signifie encore quelque chose). De même, il n'arrive pas à choisir entre le réel et le fantastique. Je me souviens d'un récit assez surprenant sur les « Mondes Parallèles » où le héros se perdait entre deux infinités d'univers, censées coexister sur la même planète. Vadim, à l'instar de ce personnage, me semble lui aussi coincé entre deux mondes, celui du XVIII[e] siècle et le nôtre, celui de l'érotisme aimable et celui du modernisme futuriste. Mais sa situation n'a rien de tragique : il se complaît dans l'écartèlement. — F. H.

Beau sujet gâché

PEEPING TOM (LE VOYEUR), film anglais en Eastmancolor de MICHAEL POWELL. *Scénario :* Leo Marks. *Images :* Otto Heller. *Décors :* Arthur Lawson. *Interprétation :* Carl Boehm, Moira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley, Esmond Knight, Bartlett Mullins, Shirley Ann Field, Michael Goodliffe, Brenda Bruce, Martin Miller, Pamela Green, Jack Watson, Nigel Davenport, Brian Wallace, Susan Travers, Maurice Durant, Brian Worth, Veronica Hurst, Miles Malleson, Alan Rolfe, John Dunbar. *Production :* Michael Powell, 1960. *Distribution :* Rank Organisation.

Faire un film d'une totale platitude, à partir d'un scénario fourmillant d'idées parfois extraordinaires : voilà la gageure qui est tenue ici Oh ! la mise en scène est « correcte », ça oui, elle est même « habile » et j'irai jusqu'à ajouter qu'elle est « intelligente ». Je ne crois pas concéder par là quoi que ce soit à Michael Powell, bien au contraire, cela aggraverait plutôt son cas.

Les idées ? Entre autres, cette caméra du début, aussi inquiétante qu'un revolver; la fille saisie dans le viseur et qui se rapproche lentement, déjà possédée en image, dont la vie déjà est grignotée par le ronron de la caméra ; ces atroces petits films où le criminel se revoit enfant, lors des expériences sur la peur auxquelles son père se livrait sur lui ; ces cris qu'il enregistrait sur bande : la peur à cinq ans, la peur à sept ans... Il y a aussi la dernière danse, dans le décor déserté d'un studio, de celle qui va mourir, condamnée à voir dans un miroir le propre visage de sa peur et de sa mort. Et voici la chute : l'assassin se donne volontairement la même mort qu'à ses victimes, il s'enferre sur le pied de la caméra. Il a tout prévu : les *flashes* crépitent, captent l'image de ses angoisses et figent pour toujours la dernière.

Par quel miracle rien de tout cela n'arrive-t-il jamais à provoquer en nous la moindre émotion ? Pas la moindre résonance, pas le moindre frémissement, pas le moindre détail d'où surgisse la moindre étincelle de beauté. On en vient à espérer, à défaut de l'inspiration ou du délire, la faille, l'erreur, la faute, n'importe quel trop ou quel moins qui viendrait briser cette plate illustration, n'importe quoi qui vous ferait réagir, fût-ce par la révolte, mais non : rien, pas la moindre trace de ce qui fait qu'un film est quelque chose de supérieur à la somme des idées visuelles ou verbales qui le composent. C'est là la condamnation du *Voyeur :* si la magie — dirai-je, faute d'autre mot — qui fait que le cinéma est un sur-langage, est absente d'un film, si ce film n'est qu'un récit bien ou mal illustré — à ce degré peu importe — qu'est-il ?

Evidemment, rien. Sauf à promouvoir ce « voyeur » au rang de cas-limite et lui conférer valeur exemplaire. Pourquoi pas? S'il me fallait définir cette *magie* dont je parlais, qui fait que le cinéma est quelque chose de plus qu'un art du mot, qu'un art de l'image et qu'un art de l'image accompagnée de mots, j'aimerais assez organiser une projection comparée du *Voyeur* et de *Moonfleet.* Deux arts de la couleur, deux enfants, deux peurs, deux réalisateurs, deux cinémas... Inutile d'ajouter que la comparaison n'aurait à se faire que dans l'esprit des spectateurs, tout commentaire serait inconvenant. — M. D.

Un certain vibrato

STRANGERS WHEN WE MEET (LIAISONS SECRETES), film américain en Cinémascope et en Technicolor de RICHARD QUINE. *Scénario :* Evan Hunter d'après son roman. *Images :* Charles Lang. *Musique :* George Dunning. *Décors :* Louis Diage. *Interprétation :* Kirk Douglas, Kim Novak, Ernie Kovacs, Barbara Rush, Walter Matthau, Virginia Bruce, Helen Gallagher, John Bryant. *Production :* Bryna-Quine, 1959. *Distribution :* Columbia.

Richard Quine ne sut guère tenir les promesses de *My Sister Eileen.* Ce n'est pas ce film qui le fera réhabiliter. Je pense néanmoins qu'il est loin d'être négligeable, qu'on l'a trop sévèrement jugé.

A noter d'abord que, comme la plupart des films américains, le scénario est suffisamment enraciné dans le bien connu « *way of life* » pour avoir au moins l'avantage de nous en donner d'intéressants aperçus. Il y a toujours à apprendre dans le cinéma américain sur les villes à néon, les banlieues à pelouses et leurs hôtes.

Ici, problèmes du couple. Comme dans *La Garçonnière*, un certain nombre de thèmes sont abordés dont les censures américaines n'auraient pas toléré même l'approche, il y a quelques années. Je pense notamment à l'étonnant personnage de la mère. Après avoir regretté que sa fille, bonne épouse et bonne mère, n'ait jamais connu la passion, elle finira par éprouver une amère mais réelle satisfaction en constatant que « *çà lui est enfin arrivé* ».

Du larmoiement, de la facilité, j'en conviens. Et quant aux problèmes de l'architecture, nous sommes loin du *Rebelle* de Vidor. Heureusement, nous sommes aussi très loin de la plate utilisation que faisait Daves dans *Ils n'ont que vingt ans* de la maison de Frank Lloyd Wright. Bien sûr, Quine n'a pas grand mérite à faire mieux. Le mérite réside ailleurs : dans un certain vibrato passionné qui nous fait sentir par moments à quel point les choses sont une, et combien l'amour de Quine pour son film, de l'architecte pour sa maison, de l'homme et de la femme l'un pour l'autre sont en définitive la seule chose qui compte. Harmonie rompue d'ailleurs par le personnage de l'écrivain, raté parvenu, mais désabusé. « *Ecrivez plus librement*, lui dira l'architecte, *n'écrivez pas dans le but de plaire à tel ou tel, laissez-vous allez et vous réussirez... Il faut seulement trouver l'important et s'y tenir.* » Je pense que ce qui sauve le film est précisément que — dans de trop courts moments, hélas ! — Quine se soit laissé allé et qu'il ait, sinon trouvé, du moins frôlé l'important.

Et ce, grâce à la mise en scène. Un peu primaire sans doute est ce parallèle entre l'édification d'un amour et d'une maison, mais, après tout, rien d'autre ne nous le suggère que la caméra, et la primarité n'est peut-être ici rien d'autre qu'une sympathique naïveté. Il m'a plu, en tout cas, de voir les deux amants mesurer bonheur et terrain aux deux extrémités d'une chaîne d'arpenteur. M'a également plu cet ensorcellement d'une conscience par une autre, lors du premier rendez-vous. Bien sûr, le vrai génie est ailleurs, dans le sermon à la rose de *Sait-on jamais*, avec ce petit détail rouge sur quoi cristallisait à la fois l'émotion du spectateur et celle de la jeune fille, mais il y a cependant dans le film de Quine, matérialisant les allées et venues d'une conscience réticente, le corps frémissant d'incertitude de Kim Novak.

Et aussi certaines couleurs, certains jeux de formes qui, par moments, nous parlent. Voiture noire furtive, reculant sur une pelouse verte : délicieuse inquiétude. Une robe rouge, un œil de lumière jaune dans un mur, la nuit. Le jaune dilué du sable de la plage, le jaune des lampes de la chambre, le papier jaune d'une autre chambre. Quelques autres moments où corps et décors s'accordent, bref, quelques moments de grâce dans lesquels nous sentons que passe un certain courant. — M. D.

Pour les acteurs

TRIALS OF OSCAR WILDE (OSCAR WILDE), film anglais de GREGORY RATOFF. *Scénario* : J. Eisinger. *Images* : Georges Périnal. *Musique* : Kenneth V. Jones. *Interprétation* : Robert Morley, Peter Finch, Sir Ralh Richardson, John Neville, Phyllis Calvert, Yvonne Mitchell, Alexander Knox. *Production* : Warwick, 1960. *Distribution* : 20th Century Fox.

« *Je mets mon talent dans mes œuvres et mon génie dans ma vie.* » Cette boutade, Oscar Wilde ignorait encore que son procès allait la rendre d'une criante vérité. Si le terme de tragédie — comme le dit l'exergue — semble un peu excessif, il est en revanche certain que ce procès allait jeter un jour cruel sur une société d'une haute immoralité, masquée par une plus grande, encore, hypocrisie. A sa façon, il est aussi important que celui de Dreyfus.

Le film de Gregory Ratoff nous intéresse donc moins pour ses vertus cinématographiques, que pour le document sur l'homme et son époque. Si les auteurs ont donné à leur œuvre la forme d'une tragédie, c'est qu'elle permettait plus facilement, malgré l'artifice, de pousser jusqu'à ses conséquences dernières le divorce intime qui habitait l'âme d'Oscar Wilde : être, à la fois, le plus brillant fleuron d'une société brillante et l'amoureux de ses valets. Les mœurs ont été un prétexte commode dans le procès que lui intenta la société aristocratique. La manière de vivre de Wilde était la plus outrageante des critiques envers la société de son temps, l'affirmation scandaleuse de l'éternelle liberté de l'esprit. Bref le procès de Wilde fut la plus belle de ses œuvres.

Ce procès, Ratoff nous l'a reconstitué d'après ses minutes mêmes. Un peu comme dans les émissions télévisées « *En votre âme et conscience* ». Il forme la pièce maîtresse du film et oppose deux remarquables comédiens, Robert Morley, excellent Oscar Wilde, et surtout le prodigieux Ralph Richardson, le meilleur peut-être des acteurs anglais contemporains. — J. Dt.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL DELAHAYE, JEAN DOUCHET et FEREYDOUN HOVEYDA.

FILMS SORTIS A PARIS

DU 7 SEPTEMBRE AU 4 OCTOBRE 1960

6 FILMS FRANÇAIS

L'Affaire d'une nuit, film d'Henri Verneuil, avec Pascale Petit, Roger Hanin, Pierre Mondy. — Voir critique de Claude de Givray, dans ce numéro, page 55.

Comment qu'elle est, film de Bernard Borderie, avec Eddie Constantine, Françoise Brion, André Luguet, Françoise Prévost, Alfred Adam. — Borderie se répète. Inutile, on avait compris.

Crésus, film en Dyaliscope de Jean Giono, avec Fernandel, Marcelle Ranson, Sylvie, Rellys, Olivier Hussenot. — Est-ce un essai sur le Langage, ou du théâtre à la Ionesco ? Dans cette optique, *Crésus* peut être défendu, et la sécheresse de ses paysages s'accorde avec l'abstraction des thèmes. Nul avocat ne s'étant présenté, disons simplement que nous n'avons là ni du sous-Pagnol, comme plusieurs prétendent, ni l'œuvre ingénue et charnelle qui eût tenu les promesses de l'*Eau vive.*

Et mourir de plaisir. — Voir note de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 60.

La Française et l'amour, film de Michel Boisrond, René Clair, Christian-Jaque, Henri Decoin, Jean-Paul Le Chanois, Jean Delannoy, Henri Verneuil, avec Darry Cowl, Sophie Desmarets, Pierre Mondy, Yves Robert, Dany Robin, Annie Girardot, François Périer, Martine Carol, Robert Lamoureux, Paul Meurisse, Poiret et Serrault, Francis Blanche, Jean-Paul Belmondo, Silvia Monfort. — Film à sketches dans le mode d'avant-guerre. On en confond tous les auteurs, sauf René Clair qui s'imite lui-même et Henri Verneuil qui plagie la N. V.

Le Voyage en ballon, film en Dyaliscope et Eastmancolor d'Albert Lamorisse, avec Pascal Lamorisse, André Gilles et Maurice Baquet. — Un film pour écoles primaires. Deux ou trois belles images en sont le maigre tableau de chasse. Lamorisse, c'est décidément du ballon.

9 FILMS AMERICAINS

The Apartment (*La Garçonnière*). — Voir critique de Jean Douchet, dans ce numéro, page 58.

But not for Me (*La Vie à belles dents*), film de Walter Lang, avec Clark Gable, Caroll Baker, Lilli Palmer, Lee J. Cobb, Barry Coe. — Un quinquagénaire qui se croit Don Juan, est contraint d'accepter son âge. Cette comédie pourrait être drôle, n'était-ce la mise en scène fort lourde de Lang (Walter) qui réussit à rendre insupportables tous ses acteurs, sauf Lee J. Cobb.

Crack in the Mirror (*Drame dans un miroir*), film en Cinémascope de Richard Fleischer, avec Juliette Gréco, Orson Welles, Bradford Dillman. — Film de Zanuck. Les riches et les pauvres ont-ils les mêmes drames ? Problème pathétique qui débouche sur un drame véritable : celui de Fleischer, cinéaste qui ne manquait pas de qualités et que l'on voit dégringoler de plus en plus, à chacun de ses récents films.

Heller in Pink Tights (*La Diablesse en collant rose*). — Voir article de Jean Domarchi, et critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, pages 16 et 52.

I Aim at the Stars (*L'Homme des fusées secrètes*), film de J. Lee Thompson, avec Curd Jürgens, Gia Scala, Victoria Shaw, Herbert Lom, Karel Stepanek, Gerard Heinz, Adrian Hoven. — La vie de Von Braun. Thompson nous a habitués à de piètres contrefaçons d'Hitchcock, dont le récent *Trente-neuf Marches.* Son nouveau film est aussi mauvais et un peu plus ennuyeux que les précédents.

Jailhouse Rock (*Le Rock du bagne*), film en Cinémascope de Richard Thorpe, avec Elvis Presley, Judy Tyler, Mickey Shaughnessy, Vaughn Taylor. — Un Elvis Presley d'avant le service militaire, d'une affligeante médiocrité.

The Mountain Road (*Commando de destruction*), film de Daniel Mann, avec James Stewart, Lisa Lu, Glenn Corbett. — Un commando américain aux prises avec les Japonais et les fuyards chinois. Film d'action rendu poussif par le dernier des Mann, Daniel.

Pay or Die (*La Maffia*), film de Richard Wilson, avec Ernest Borgnine, Zohra Lampert, Alan Austin, Renata Vanni. — Sujet passionnant, riche en possibilités cinématographiques, politiques ou sociologiques, traité avec un manque de talent évident par Wilson. Inférieur, s'il est possible, au piètre *Al Capone,* du même auteur.

Strangers when We Meet (*Liaisons secrètes*). — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 61.

4 FILMS ITALIENS

L'avventura. — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze, dans ce numéro, page 47.

La battaglia di Maratona (*La Bataille de Marathon*), film en scope et couleurs, de Jacques Tourneur, avec Steeve Reeves, Mylène Demongeot, Sergio Fantoni, Alberto Lupo, Danièle Varga, Maria Campa. — Un *digest* des batailles de Marathon et de Salamine. Jacques Tourneur a réussi quelques plans étonnants sur la beauté plastique des gestes guerriers. Le combat sous-marin nous vaut même des trouvailles — rouge du sang sur le bleu outremer des flots, corps blessés pivotant sur eux-mêmes— qui ravissent dans cette œuvre, par ailleurs ratée.

Les Dents du diable. — Voir critique de Jean Douchet, dans notre précédent numéro.

La spada e la croce (*L'Epée et la Croix*), film en couleurs et en scope de C.L. Bragaglia, avec Yvonne de Carlo, Jorge Mistral, Rossana Podesta, Rossana Rory, Philippe Hersent. — On comprend, en voyant ce film, pourquoi l'alliance de l'épée et de la croix a dégénéré en celle du sabre et du goupillon.

3 FILMS ANGLAIS

Malaga (*Le Chemin de la peur*), film de Laslo Benedek, avec Trevor Howard, Dorothy Dandridge, Edmund Purdom, Michael Hordern, Paul Stassino. — Nous n'avons jamais cru en Benedek. Il n'essaie même plus de nous détromper.

Oscar Wilde. — Voir note de Jean Douchet, dans ce numéro, page 62.

Peeping Tom (*Le Voyeur*). — Voir note de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 61.

2 FILMS ALLEMANDS

L'Amour ou la gloire, film de montage avec les grandes vedettes de l'actualité contemporaine. — Les amours célèbres des Grands de ce monde, Soraya, Grace, Elisabeth, Margaret, etc. Exploitation cinématographique d'un filon qui enrichit tant d'hebdomadaires.

Der Satan lockt mit Liebe (*Le Port des illusions*), film de Rudolf Jugert, avec Belinda Lee, Ivan Desny, Joachim Hansen. — Un évadé n'arrive pas à bon port. Sans intérêt.

2 FILMS SOVIETIQUES

Les Jeunes Années, film de Michel Erchov, avec la Arepina, A. Firssova, A. Kachlakov, A. Adeiv, I. Sélianine. — Les Soviétiques ont-ils perdu le sens de la jeunesse ? Leurs adolescents sont des vieillards avant l'âge. Michel Erchov a réussi une mise en scène à l'image de ses héros.

Le Poème de la mer. — Voir critique de Fereydoun Hoveyda dans notre précédent numéro.

1 FILM JAPONAIS

Kagi (*L'Etrange Obsession*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Kon Ichikawa, avec Machiko Kyo, Ganjiro Nakamura. — L'obsession sénile d'un vieillard provoque un trouble climat érotique au sein de sa famille. Des Japonais débridés, pourquoi pas ? Dommage qu'ils ne soient que grotesques. Kon Ichikawa, sérieux, lourd et sans invention, rend ridicule un sujet qu'un Mizoguchi aurait peut-être aimé traiter.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 3 NF.
Etranger : 3,50 NF.

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 17 NF.
Etranger .... 20 NF.

Abonnements 12 numéros :
France, Union Française .... 33 NF.
Etranger .... 38 NF.

Etudiants et Ciné-Clubs :
28 *NF. (France) et* 32 *NF. (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINÉMA en lettres or, prévus pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF.